Eine historisch-genetische Analyse der Begriffe nature und fortune bei Shakespeare bis zum Abschluss der Hamlet-Periode.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen Philosophischen Fakultät

der

Vereinigten Friedrichs-Universität
Halle-Wittenberg.

ACAD.
LUGD. BAT.
BIBL.

Vorgelegt von

Alfred Hoyer
aus Stockelsdorf bei Lübeck.

Halle a. S. 1913.

Oldenburg i. Gr.
Druck von Ad. Littmann, Hoflieferant.

Referent: Professor Dr. Deutschbein.

Meinem lieben Vater
in Dankbarkeit

gewidmet.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41544727_0077

Inhaltsübersicht.

Seite

Literatur III
Vorbemerkungen V
Ausführliche Disposition VI
Kapitel I. Die ersten Komödien 1
a) Love's Labour's Lost 1
b) The Two Gentlemen of Verona 3
c) The Comedy of Errors 5
d) The Taming of the Shrew 6
Kapitel II. Die erste Tragödie 7
Romeo and Juliet 7
Kapitel III. Ein Exkurs über Shakespeare und Giordano Bruno 12
Kapitel IV. Die ersten historischen Dramen 14
a) Henry VI 14
b) Richard III 17
c) Richard II 19
d) King John 21
Kapitel V. Die mittleren Lustspiele 23
a) The Merchant of Venice 23
b) A. Midsummer-Night's Dream 25
c) Much Ado 27
Kapitel VI. Die mittleren historischen Dramen 28
a) King Henry IV 28
b) King Henry V 29
Kapitel VII. Spätere Lustspiele und Julius Cäsar 32
a) As Yon Like It 32
b) Twelfth Night 34
c) Julius Caesar 35
Kapitel VIII. Beginn der Hamlet-Periode 38
All's Well That Ends Well 38
Kapitel IX. Troilus and Cressida 41
a) Die alten Anschauungen 43
b) Eine tabellarische Gegenüberstellung der Begriffe „nature und fortune“ 47
c) Der Kampf des Pessimismus 48
d) Neu auftauchende, transcendente Gedanken 51

Seite

Kapitel X. Hamlet 51
a) Akt I 53
b) Akt II 57
c) Akt III 60
d) Akt IV 67
e) Akt V 69
Kapitel XI. Shakespeare und Montaigne 71
Kapitel XII. Measure For Measure 74
Schlussbemerkungen 81

Literatur.

E. Dowden: Shakespeare: a Critical Study of his „Mind and Art“ 2. Ausg. London 1876.

Sieburg: Schicksal und Willensfreiheit bei Shakespeare . . . Halle. 1906.

F. Th. Vischer: Shakespearevorträge.

Windelband: Ueber Willensfreiheit.

C. C. Hense: Shakespeareuntersuchungen- und Studien . . . . Halle 1884.

F. Lütgenau: Shakespeare als Philosoph. Xenienverlag Leipzig 1909.

R. F. Arnold: Die Kultur der Renaissance. Sammlung Göschen.

W. König: Shakespeare und Jordano Bruno. II. Bd. des Shakespeare-Jahrbuch.

Schopenhauer: Welt als Wille und Vorstellung. IV. B. § 55.

J. Schiller: Shakespeare als Mensch und als Christ. . . . . Leipzig (Deichert) 1897.

Ch. Wordsworth: On Shakespeare's Knowledge and Use of the Bible . . . London. Smith, Elder & Co. 1864.

M. Koch: Shakespeare . . . . Stuttgart. Cotta'sche Buchhdlg.

Kreyssig: Ueber Shakespeare . . . . . Berlin. Nicolai'sche Bhdlg. 1860.

Bacon: „Of Fortune“ 1607.

Jordano Bruno: Rationes Articulorum Physicorum Vitebergae 1588.

Wülker: Geschichte der Englischen Literatur. Leipzig und Wien 1906.

W. König: „Shakespeare als Dichter, Weltweiser und Christ.“ Leipzig 1873.

F. W. Moormann: „The Interpretation of Nature in English Poetry“. Quellen und Forschungen. 95. Heft.

K. Elze: „Shakespeare's Charakter, seine Welt- und Lebensauffassung“. 1875, i. 10. Bd. d. Jahrb.

P. Stapfer: „Shakespeare et l'antiquité Paris 1880--84.

Lessing: „Hamburgische Dramaturgie“.

Goethe: Die Abhandlungen über Shakesp. in „Wilhelm Meisters Lehrjahren“.

N. Delius: „Abhandlungen zu Shakesp.“ Elberfeld 1878.

N. Delius: „Klassische Reminiscenzen in Shakesp. Dramen“ 13. Bd. d. Jahrb.

N. Drake: Shakespeare and his Times etc. London 1817. 2. Bd.
A. W. Schlegel u. L. Tieck: Shakesp. Uebersetzung.
A. Schmidt: Shakespeare-Lexikon.
H. Ulrici: Shakesp. dramatische Kunst. Geschichte und Charakteristik des Shakesp. Dramas. (Leipz. 1874 III. Bd.)
O. Ludwig: Shakespeare-Studien. Aus dem Nachlasse d. Dichters herausgegeben von M. Heydrich (Leipz. 1872).
M. M. A. Schröer: „Grundzüge und Haupttypen der Englischen Literaturgeschichte". (S. Göschen).
Giordano Bruno: „Von der Ursache, dem Prinzip und dem Einen" (Reclam jun.)
R. Beyersdorf: „Shakespeare und Bruno". Shakesp. Jahrb. 26.
„Shakespeare und Montaigne" siehe die Literaturangabe nach Cap. VIII.
A. Borchers: Der Charaktercontrast in den Dramen Shakespeares. Inaugural-Dissertation. Halle 1912.

Vorbemerkungen.

1.Eine genetische Begriffsanalyse von Nature und Fortune soll im Folgenden gegeben werden, und zwar der Dramen von Anfang an bis zum Abschluss der Hamlet-Periode. Dieser Versuch ist als Teil einer grösseren Arbeit zu denken, welche es sich zur Aufgabe macht, die wichtigsten philosophischen und ethischen Begriffe im Shakespeare genetisch durch alle Werke zu verfolgen unter möglichster Heranziehung der geistigen Strömungen jener Zeit. Eine solche Analysierung die nicht über, sondern im Shakespeare arbeitet, den Dichter mit sich selber zu interpretieren strebt, soll einmal dazu dienen, dem Verständnis des Dichters aus sich heraus begrifflich näher zu kommen, dann aber auch dazu, aus inneren Indizien heraus Schlüsse zu ziehen auf die Chronologie der einzelnen Dramen.

2. Eine kurze Begriffsanalyse von Nature und Fortune vorauszuschicken, entspricht der Klarheit einer Darstellung eben so sehr, als es eigentlich einer genetischen Analyse widerspricht.

Beide Begriffe machen sich immer mehr los von einer populären, gemeinen Vernunftserkenntnis, um sich schärfer zu philosophischen Begriffen zu entwickeln. Man halte von Anfang an fest, dass sich Nature und Fortune als dramatische Wechselbegriffe gegenüberstehen in dem Verhältnis von Makrokosmos zum Mikrokosmos.

Unter Nature ist das grosse Objektivum um uns herum, dem auch das empirische Ich als Teil angehört, zu verstehen. Der geregelte Ablauf der Nature vollzieht sich nach dem grossen Gesetz der Notwendigkeit.

Unter Fortune ist das mehr oder minder abstrakte Ich, die mehr oder minder freie Persönlichkeit des Men-

schen als Mikrokosmos zu verstehen, der sich bewusst dem Objekt der Natur und seiner eigenen Natur gegenüberstehend fühlt. Fortune ist geregelt durch das grosse Gesetz der Freiheit.

Die Wechselwirkung zwischen Objekt und Ich, zwischen Nature und Fortune ist zunächst eine klassisch-harmonische, weil Notwendigkeit der Natur und Freiheit des Individuums wieder beide geregelt sind durch einen grossen Endzweck einer universalen Ordnung. Die Gesetze von Nature und Fortune sind letztlich konform gedacht — so wenigstens nach der anfänglich monistischen Denkweise des Dichters.

Dieses harmonische Wechselgewebe von Nature und Fortune wird in der Hamletperiode gänzlich zertrümmert durch das Hinzutreten des Transcendenten, das sich auf Kosten der Vernunft im Gemüte des Handelnden durchsetzen will. Aus der lachend harmonischen Natur wird eine schreiend dissonierende. Mit der völlig diesseitigen Immanenz des Geschickes kommt das Individuum in einen harten Conflikt. Aber trotz der grossen Verwirrung und Unordnung der Begriffe in der Hamletzeit taucht doch immer wieder — wenigstens rein formell! — das alte Schema harmonischer Wechselbeziehung auf.

3. Aus praktischen Rücksichten schicken wir eine kurze Disposition unserer Begriffsanalyse voraus. In der provisorischen Chronologie folgen wir Sidney Lee. Die Grenzlinien der für unseren Zweck gewonnenen Epochen können natürlich keine scharf markanten sein. Citiert wird nach der Oxfordausgabe des Shakespeare.

Kapitel I. Die ersten Komödien.

Love's L. L.; Two G. of Verona; Com. of Er; Taming.

Eine primitive Phase, in der Fortune noch kein selbständiges Problem bildet, sondern noch mit dem Begriff

„Gott“ zusammenfällt; etwas selbständiger kommt dagegen der Begriff Nature zur Geltung.

Kapitel II. Die erste Tragödie.

Romeo and Juliet.

Beide Begriffe rücken deutlich unter den Einfluss einer Renaissance-Naturphilosophie; sie werden immanent und treten in eine Wechselbeziehung zueinander. Der Begriff Fortune löst sich gänzlich von christlicher Auffassung los, um ein selbständiges Problem zu werden.

Kapitel III. Ein Exkurs über Shakespeare und Giordano Bruno.

Kapitel IV. Die ersten historischen Dramen.

Hen. VI; Rich. III; Rich. II; King John.

Es tritt schärfer heraus, wie nur ein höchstes und zwar immanentes Gesetz zwischen Natur- und Geisteswelt besteht, das auch das Gesetz der Geschichte ist. Dies Gesetz des Makrokosmos wirkt sich mit zwingender Notwendigkeit auch im Mikrokosmos aus.

Kapitel V. Die mittleren Lustspiele.

Merchant of Ven.; Mids. N. Dr.; Much. Ado.

Der Begriff Fortune arbeitet sich genauer heraus und spaltet sich in zwei Teile: in ein passives und ein aktives Fortune. Die dramatisch ausschlaggebende Bedeutung behält natürlich die aktive Seite.

Kapitel VI. Die mittleren historischen Dramen.

Der Begriff Nature wird näher beleuchtet. Es wird eine strikte „rule of nature“ als „one purpose“ in Beziehung gesetzt zu „many things“. Das ist die Auffassung einer neuplatonischen Naturphilosophie.

Kapitel VII. Spätere Lustspiele und Julius Cäsar.

As Yon Like It; Twelfth N., Julius Caesar.

Eine noch schärfere Gegenüberstellung von Nature und Fortune, wobei beide Begriffe mehr aus dem rein Philosophischen in das Praktische übergehen, mehr psychologisiert werden. Hin- und wieder tauchen skeptische Ideen auf.

Kapitel VIII. All's Well That Ends Well.

Dies Stück gehört seiner skeptischen Haltung wegen in die Hamletperiode.

Kapitel IX. Troilus and Cressida.

Ein harter Kampf zwischen Altem und Neuem. Der Sieg des Pessimismus.

Kapitel X. Hamlet.

Weiterführung des Kampfes; welcher zu einem Ringen zwischen Nihilismus und Transcendenz wird und seinen endlichen Abschluss in der Anerkennung des Transcendenten findet.

Kapitel XI. Exkurs über Shakespeare und Montaigne.

Kapitel XII. Measure For Measure.

Abschluss der Hamletperiode. Mit dem Sieg der Transcendenz treten wir in eine christliche Phase des Dichters ein, in welcher der Gedanke „grace" eine dominierende Rolle spielt.

Kapitel I.

a) Love's Labour's Lost.

So selten auch das Wort nature in diesem Stücke vorkommt, so wichtig ist es doch als Anfang und Ausgang für die Fragestellung unseres Themas. Man könnte über dies Drama die Worte setzen: „Triumpf der Natur". Es wird nämlich gezeigt, wie gesunde, eingeborene Natur triumphiert einerseits über den einseitig phantastischen-enthusiastischen Bildungskultus höherer Klassen, sodann über gezierte, ausländische, afterkulturelle Mode und Manier romanischer Chevalerie. Der frische, junge Hof des Königs von Navarra soll in ein strenges Arbeitskloster verwandelt werden. Dumaine sagt: I. 1. 29—32:

> The grosser manner of these world's delights
> He throws upon the gross world's baser slaves:
> To love, to wealth, to pomp, I pine and die;
> With all these living in philosophy.

In stoisch-christlicher Weise legt man feierlich die drei Mönchsgelübde ab und scheidet dualistisch zwischen der gross world-nature und einer höheren Moralphilosophie.

Ein Mann wie Berowne durchschaut sofort den unausbleiblichen Conflikt: I. 1. 148—53.

> *Berowne.* Necessity will make us all forsworn
> Three thousand times within this three years' space;
> For every man with his affects is born,
> Not by might master'd, but by special grace!
> If I break faith, this word shall speak for me,
> I am forsworn on ‚mere necessity.'

Berowne sieht also klar, dass nature-gross world nicht durch die Macht der Philosophie gemeistert werden kann, da sie sich eben durchsetzen muss als eine mere necessity. Fast widerspruchsvoll redet Berowne, wenn er meint, dass die affects, die doch auch unter dem Gesetz naturnotwendi-

gen Auswirkens stehen, höchstens noch durch eine special grace bemeistert werden könnten. Das sind natürlich noch christliche Jugendeindrücke, mit welchen es noch zu einer Auseinandersetzung mit jener necessity kommen muss, da grace und necessity sich ja exklusiv gegenüberstehen.

Berowne fügt sich nun humorvoll seinen Freunden, er unterschreibt die asketischen Paragraphen und wartet auf den Ausbruch des notwendigen sittlichen Conflikte s. Der grauen Büchertheorie, der phantastischen Moral steht der reizende Ausbund der Natur „cupid the almighty dreadful little might" gegenüber. Sein Sieg ist überraschend schnell und leicht. Was vermag Gnade, was Philosophie gegen ihn, der sich im Bunde weiss mit der allmächtigen Natur! Die jungen Mönche gehen auf Freiersfüssen, und auf den Schwingen einer beglückenden Liebe zieht siegreich eine neue Einsicht von Natur und Natürlichkeit in ihre Herzen, gegen welche kein „old decree" mehr sein Veto einzulegen vermag. Wieder ist Berowne der Sprecher für alle: IV. 3. 215—18.

> As true we are as flesh and blood can be:
> The sea will ebb and flow, heaven show his face;
> Young blood doth not obey and old decree:
> We cannot cross the cause why we are born;

292—93:

> To fast, to study, and to see no woman;
> Flat treason 'gainst the kingly state of youth.

So ist der „treason 'gainst youth" aufgedeckt, die Natur hat gesiegt als die allein vernünftige Notwendigkeit. Ihre Gesetze sind wahrer und genuiner als voreilig hochfliegende Eide, die eine überspannte Moral ersinnt, auch stärker als jenes „old decree": alle ethischen und religiösen Codices. Berowne sagt: IV. 3. Vers 361—65.

> Let us once lose our oaths to find ourselves,
> Or else we lose ourselves to keep our oaths.
> It is religion to be thus forsworn;
> For charity itself fulfils the law;
> And who can sever love from charity?

Der Sinn dieser Worte ist: Wer die und seine Natur erkennt und findet, der kennt und findet sich selbst, und wer natürlich lebt, ist auch religiös; denn himmlische Gnade (charity) ist letztlich nur ein Abglanz natürlicher Liebe (love).

Wir kommen zu einer Synthese: Der nature, die eine neccessity ist, muss man folgen. Ihre Gesetze sind wahrer und klüger als die unserer Einbildung. In solchem Gehorsam finden wir uns dann selbst; denn in der Natur liegt auch der wahre Kern unseres Wesens. Diese Anschauung deckt sich nach der jugendlichen Auffassung des Dichters auch mit den christlichen Gedanken, in denen er aufgewachsen ist: „For charity itself fulfills the law".

b) The Two Gentlemen of Verona.

Dies Stück bildet ergänzend die Kehrseite zum vorigen. Dort einseitige Moralphilosophie, hier ungesundes, leidenschaftliches Lieben, dort Mangel an Erkenntnis die Natur recht zu gebrauchen, hier ein alles entschuldigender Hang, die Natur zu missbrauchen; dort triumphierte dann reine Liebe über Unnatur, hier ist die Liebe zur Unnatur geworden. Valentine sagt: I. 1. 39—41.

Val. **Love is your master, for he masters you;**
And he that is so yoked by a fool
Methinks, should not be chronicled for wise.

Also ein der Natur und uns immanentes Gesetz ist die Weisheit sie zu gebrauchen. Den liebeskranken, matten Proteus sucht er an die eigentliche Bestimmung seiner Natur zu mahnen. I. 1. 5—8.

I rather would entreat thy company
To see the wonders of the world abroad,
Than, living dully sluggardized at home,
Wear out thy youth with shapeless idleness.

Der Natur des Mannes ist es durchaus zuwider dieses „living dully at home", weil eben seine Bestimmung ist, hinauszugehen ins feindliche Leben.

Untüchtig und überspannt klingt die Antwort des Proteus: I. 1. Vers 63—69.

Pro. He after honour hunts, I after love:
He leaves his friends to dignify them more;
I leave myself, my friends and all, for love.
Thou, Julia, thou hast metamorphosed me;
Made me neglect my studies, lose my time,
War with good counsel, set the world at nought;
Made wit with musing weak, heart sick with thought.

Dieses „set the world at nought" ist es, was die Natur notwendig an ihm rächen muss. Seine ungesunde, schwülstige Liebe macht ihn sehr bald zum Spielball seiner Leidenschaften, sodass er sich, seiner Julia, seinem Freunde untreu wird und dann nicht aus noch ein weiss. Seine Art zu lieben, nicht die Liebe reisst ihn hin und her, weg von Julia hin zur Silvia. So sind die Folgen einer Verkennung gesunder Natürlichkeit eine ethische Verwirrung. II. 6. 1—6.

Pro. To leave my Julia, shall I be forsworn;
To love fair Silvia, shall I be forsworn;
To wrong my friend, I shall be much forsworn;
And even that power which gave me first my oath
Provokes me to this threefold perjury:
Love bade me swear and love bids me forswear.

Aber die Katastrophe, die sich hier im Inneren des Proteus sittlich vorbereitet, wird in diesem Jugendstück Shakespeares noch nicht vollzogen von der rächenden Natur selbst, an der gefrevelt war, sondern von den himmlischen Mächten, denen vorläufig noch die Natur mit ihrer necessity untersteht. Es besteht eben in dieser primitiven Phase das Reich der Natur neben dem der Gnade. So retten Reue und Schuldgeständnis den Sünder mitten in der Katastrophe.

Pro. My shame and guilt confounds me.
Forgive me Valentine. If hearty sorrow
Be a sufficient ransom for offence,
I tender't here: I do as truly suffer
As e'er I did commit.

„guilt", „forgive" und „ransom" sind ebenso alt kirchliche wie undramatische Begriffe, mit denen in dieser Zeit der Dichter noch operierte!

Wenn so schon die nature dem Himmel untersteht, so wundert es uns nicht, dass der Begriff fortune noch keine selbständige Rolle spielen kann. Wenn wir fortune als den Reflex der nature und necessity im kleinen Ich des menschlichen Lebens ansehen, so kann es zu einer subjektiven Auswirkung jener necessity im Individuum solange noch nicht kommen, als ein supranaturales Reich der gratia das dominierende bleibt. Für fortune tritt eben immer noch der Begriff Gott oder Himmel ein.

c) The Comedy of Errors.

In diesem Stück hören wir zuerst etwas über fortune. Es ist die Klage über das böse, grausame Geschick aus dem Munde des alten Aegeon, der dem Herzog sein Leben erzählt. I. 1.

98—99:

Aege. O! had the gods done so, I had not now
Worthily term'd them merciless to us,

103—106:

Our helpful ship was splitted in the midst;
So that in this unjust divorce of us
Fortune had left to both of us alike
What to delight in, what to sorrow for.

118—20:

Thus have you heard me sever'd from my bliss,
That by misfortunes was my life prolong'd,
To tell sad stories of my own mishaps.

Charakteristisch aber für die frühe Zeit des Dramas ist es, dass jenes misfortune auf die „merciless gods" zurückgeführt wird, und ebenso bezeichnend für diese religiöse Auffassung ist auch die Antwort des Herzogs auf solche Klagen.

140—41:

Duke. Haples Aegeon, whom the fates have mark'd
To bear the extremity of dire mishap!

Der Ausdruck „the fates have marked" klingt an an religiöse Vorstellungen, wie sie durch die harte, einseitige kalvinische Lehre von der „praedestinatio ad malum" entstanden sein könnten, sodass wir auch in diesem Stück noch nicht fortune als ein selbständiges Problem anerkennen können, vielmehr steht es damit noch wie in den beiden vorigen Stücken.

Etwas mehr, doch noch wenig genug ist der Begriff nature herausgearbeitet. Das primitive Gefühl, welches der kleine Mensch der grossen, weiten world gegenüber hat, ist zunächst das seiner verschwindenden Unbedeutenheit; aber das Ich steht doch schon in

T. 2. 34—35:

I to the world am like a drop of water
That in the ocean seeks another drop.

einer ersten Beziehung zur Welt.

d) The Taming of the Shrew.

Auch dies Stück bildet trotz seiner possenhaften Fassung eine nicht unwichtige Ergänzung für unser Thema. Am Schluss des fünften Aktes fasst Katharina das Resultat des Stückes zusammen.

V. 2. 166—70:

Why are our bodies soft, and weak, and smooth,
Unapt to toil and trouble in the world,
But that our soft conditions and our hearts
Should well agree with our external parts?
Come, come, you froward and unable worms!

Soft und weak wie die Natur soll auch der Charakter des Weibes sein, alle masslosen Unabhängigkeitsgelüste werden in die vernünftigen Schranken der Natur zurückgerufen: „smooth" wie die nature des Weibes soll auch die „condition of heart" sein. Es soll kein Dualismus sein zwischen Natur und Geist, vielmehr ein „well agree with external parts", das heisst: Einheit und Harmonie. Wie in All's Well ein Jüngling, so wird hier ein junges Weib zurück zur Natur bekehrt.

Kapitel II.

Romeo and Juliet.

Mit diesem Stück beginnt die Analyse unserer Begriffe etwas komplizierter zu werden. Einmal haben wir es hier nicht mehr mit einem Lustspiel, sondern mit einer Tragödie zu tun; wir sehen hinein in jene helldunkle Werkstatt, wo sich aus menschlichem Wollen, Tun und Lassen, aus gegebenen Verhältnissen, aus natürlichen Vorzügen und Nachteilen die verschlungenen Fäden des Schicksals weben. Zum andern konstatieren wir zuerst hier bei Shakespeare den Einfluss und Niederschlag einer Brunoschen Philosophie, die namentlich für den Begriff nature von Bedeutung wird.

Schon der Prolog deutet an, dass wir es hier — in gewissem Sinne — mit einer Schicksalstragödie zu tun haben: „a pair of star-crossed lovers", werden Rom. und Jul. genannt und das Wort fortune wird viel, viel öfter als in den früheren Dramen gebraucht. Romeo vornehmlich fühlt sich in dem Banne eines dunklen Geschickes. Dem Diener Capulets antwortet er auf die Frage, ob er lesen könne: I. 2. 60.

Rom. Ay, mine own fortune in my misery.

Wenn der Begriff fortune in den ersten Jugendstücken noch meist in christlichen Vorstellungen aufging und mit Gott und seinem Walten zusammenfiel, so beginnt sich hier der Zusammenhang entschieden zu lösen, fortune ist ein selbständiges Problem geworden. Romeo kommt sich vor wie einer, der „wedded to calamity" sei, er reicht dem eben erschlagenen Paris die Hand: V. 3. 81—82.

O! give me thy hand,
One writ with me in sour misfortune's book.

Je wuchtiger das Schicksal seine Schläge austeilt, um so deutlicher vollzieht sich der Bruch mit den himm-

lischen Mächten über den Wolken. Julia bricht wiederholt in Klagen aus wie: III. 2. 40.

Jul. Can heaven be so envious?

oder III 5. 198—99:

Jul. Is there no pity sitting in the clouds,
That sees into the bottom of my grief.

211—12:

Alack, alack! that heaven should practise stratagems
Upon so soft a subjekt as myself!

Am deutlichsten tritt uns jene Aufgabe einseitig transcendentaler Vorstellungen bei Lorenzo, dem edlen Mönche entgegen. Er ist nicht der Vertreter eines naiven, abergläubisch mittelalterlichen Kirchentums, eines lebensfremden Idealismus, sondern der praktische Vertreter einer neuen aufgeklärten Philosophie, der ohne falsches Verschönern in das unmittelbare Sein der Dinge einzudringen sucht, der in das Gewebe der Causalität und des Schicksals ohne jene bekannte mittelalterliche Wunderbrille sieht. Auch er, der doch als Mönch der berufene Vertreter einer göttlichen Ehrenrettung, einer Apotheose gewesen wäre, sieht in dem Geschick ein selbständiges, immanentes, nicht transcendentes Prinzip.

Der Einschlag Brunoscher Philosophie nun macht sich durch das ganze Stück hin bemerkbar. In einer kurzen notwendigen Charakterisierung der hier in Betracht kommenden Stücke seiner Philosophie verlassen wir uns auf die Auszüge von Wilhelm König: „Shakespeare und Jordano Bruno".

Die ganze Welt mit ihren Körpern setzt sich aus monadengleichen Atomen zusammen, die, an sich unveränderlich, wechselnde Verbindungen eingehen. Alle Erscheinungen in der Welt: Menschen, Tiere, Pflanzen und Dinge sind durch die Art ihrer Atomenverbindungen bedingt. Ihr Entstehen und Vergehen, ihr Wachsen und Sterben ist keine Aenderung ihrer Existenz, sondern nur

eine neu veränderte Form ihrer Verbindung, sodass jedes Grab zugleich ein neuer Geburtsschoss ist. Dasselbe gilt von körperlichen und geistigen Existenzen, und so werden die verschiedenen Eigenschaften von Körper und Geist, die verschiedenen Individualitäten der Menschen durch verschiedene, unendlich mannigfache Verbindungen des unendlich teilbaren Stoffes hergestellt, der sich eben nicht seiner Substanz nach, sondern nur seiner Verbindung nach ändert.

Vergleiche hierzu den grossen Monolog Lorenzos. Die aufgehende Sonne, Blumen und heilsame Kräuter, die er pflücken will, veranlassen den aufgeklärten Mönch zu einer tiefgehenden Naturbetrachtung.

II. 3. 9—30.

The earth that's nature's mother is her tomb;
What is her burying grave that is her womb
And from her womb children of divers kind
We sucking on her natural bosom find,
Many for many virtues excellent,
None but for some, and yet all different.
O! mickle is the powerful grace that lies
In herbs, plants, stones, and their true qualities:
For nought so vile that on the earth doth live
But to the earth some special good doth give,
Nor aught so good but strain'd from that fair use
Revolts from true birth, stumbling on abuse:
Virtue itself turns vice being misapplied,
And vice sometime's by action dignified.
Within the infant rind of this weak flower
Poison hath residence and medicine power:
For this, being smelt, with that part cheers each part;
Being tasted, slays all senses with the heart.
Two such opposed kings encamp them still
In man as well as herbs, grace and rude will;
And where the worther is predominant,
Full soon the cancer death eats up that plant.

Die grosse, chaotische Verschiedenheit der Natur hat ursprünglich eine Bestimmung, welche jene „mickle

powerful grace" ihr vorschreibt, nämlich den „fair use". Andererseits aber ist nichts so gut, dass es nicht abweichen könnte von seiner „true birth", statt des „fair use" tritt dann ein „stumbling in abuse" ein.

Wie es nun mit dem grossen Makrokosmos der Natur notwendig bestellt ist, so steht es auch in genauer Parallele mit dem Mikrokosmos unseres kleinen, menschlichen Lebens. Das ist wichtig für die jetzt eintretende Gegenüberstellung von nature und fortune: „in man as well as herbs" sind jene „two opposed kings", sie heissen „grace and rude will", sie könnten auch, wie im Makrokosmos der Natur: „Faire use and abuse" heissen. Wie in der Natur der fair use „predominant" sein soll und sich notwendig durchsetzt, so im menschlichen Leben „grace" als eine Art Naturethik. Ist das nicht der Fall, so tritt eine biologische Rache der Natur ein. Im Hinblick auf den Menschen reden wir dann von einer Katastrophe, die fortune vollzieht: „and where the worser is predominant, full soon the canker death eats up that plant".

Freilich will der schwermütige Romeo von dem Trost einer solchen Philosophie, die ihm der Mönch als „adversity's sweet milk" anbietet, nichts wissen: III. 3. 53—59.

Fri. I'll give thee armour to keep of that word:
Adversity's sweet milk, philosophy,
To comfort thee, though thou art banished.
Rom. Yet ‚banished'! Hang up philosophy!
Unless philosophy can make a Juliet,
Displant a town, reverse a prince's doom,
It helps not, it prevails not: talk no more.

Aber der Mönch behauptet seine Position und zeigt und beweist, wie es nur am und im Menschen liege, jenen „fair use" aus allem zu machen, was uns als unser Milieu umgibt. Er schilt ihn: III. 3. 121—44.

Fie, fie! thou shamest thy shape, thy love, thy wit;
Which, like an usurer, abound'st in all,
And usest none in that true use indeed

Which should bedeck thy shape, thy love, thy wit.
Thy noble shape is but a form of wax,
Digressing from the valour of a man;
Thy dear love sworn, but hollow perjury,
Killing that love which thou hast vow'd to cherish;
Thy wit, that ornament to shape and love,
Misshapen in the conduct of them both,
Like powder in a skilles soldier's flask,
Is set a-fire by thine own ignorance,
And thou dismember'd own defence.
What! rouse thee, man; thy Juliet is alive,
For whose dear sake thou wast but lately dead;
There art thou happy: Tybalt would kill thee,
But thou slew'st Tybalt; there art thou happy too:
The law that treaten'd death becoms thy friend,
And turns it to exile: there art thou happy:
A pack of blessings light upon thy back;
Happiness courts thee in her best array;
But, like a misbehaved and sullen wench,
Thou pout'st upon thy fortune and thy love.
Take heed, take heed, for such die miserable.

Er schilt ihn Verschwender, weil er die Gaben, die die Natur ihm reichlich gegeben, nicht „in that true use" zu seinem eigenen Heil und Glück verschmieden will. Dem Verzagten ruft er zu, dass ja seine Julia lebe — das sei Grund genug, glücklich zu sein. Tybalt, der ihn habe umbringen wollen, sei besiegt — das sei wiederum ein Grund, glücklich zu sein. Der Prinz habe das Todesurteil des Romeo in Verbannung gemildert — das sei abermals ein Grund, glücklich zu sein, ja ein „pack of blessings" seien immer da, immer um ihn, aber er stehe seinem Glück gegenüber missmutig und mit einem schlechten Benehmen „like a misbehaved and sullen wench". Das ist eben sein Verhängnis: wer die Natur des Mannes hat, darf sich nicht kindisch mehr benehmen. Ernst tönt der Mahnruf des Mönches: „take heed, take heed, for such die miserable!" Wer wie ein usurer, Verschwender, es vernachlässigt hat, seine Zeit auszukaufen, sein Glück zu ergreifen, das immer da ist, muss elendiglich zu Grunde

gehen; denn er hat gegen seine Natur gesündigt, die ihn befähigte, aus allem und jedem einen „fair use“ zu machen. An ihm vollzieht sich eine biologisch notwendige Rache der Natur. Dieser Vollzug der Rache, diese dramatische Katastrophe ist dann sein fortune, sein Geschick.

Romeo kann und will dem Rufe: „take heed“ nicht folgen. In stumpfer Resignation gibt er den Kampf mit dem Dasein auf: V. 1. 24.

Rom. Is it e'en so? then I deny you, stars!

Wer dem Unglück nichts anderes als Selbstmord entgegenzusetzen weiss, dessen Natur verzehrt sich notwendig selbst als eine lebensuntaugliche. Dem Schicksal erliegen heisst auch bei Romeo nichts anderes als „der Rache des Naturgesetzes zum Opfer fallen“ — die Rache besteht wieder in nichts anderem als in der „necessity“, dem Prinzip der Natur. Wie ganz anders wirkt ganz dasselbe Missgeschick auf die Natur der Julia. Leben und Verhältnisse haben aus der Zarten, Weichen, sich Hingebenden eine gewaltige Heldin voll Selbstbeherrschung und entschlossenem Mute gemacht. Während Romeo als Schwächling fällt, kämpft und stirbt sie als Heldin. So hat ihr Tod, auf das Gross- und Ganze gesehen, Gewinn und Keime zu neuem Leben in sich. Die Dissonanzen der Klage über ihrem Grabe tönen aus in die Harmonie eines heilsamen Friedens der beiden streitenden Adelsgeschlechter in der Stadt, in deren Mauern wieder Ordnung und Ruhe und damit neues Leben einzieht.

Kapitel IV.

Ein Exkurs über Shakespeare und Bruno.

Zu der von uns vertretenen Ansicht, die von König und Tschischwitz vertreten wird, stellt sich Dr. R. Beyersdorf (Shakesp. Jahrb. 26) ganz energisch und entschieden in Widerspruch. Er meint nachgewiesen zu haben, dass

Bruno viel zu abstrakt und in England viel zu unpopulär und unbeliebt gewesen sei, als dass Shakespeare, der ihn zwar gekannt haben mochte, ihn je hätte benutzen können; vielmehr sei Montaigne allein der Mann gewesen, der das philosophische Bedürfnis Shakespeares habe „befriedigen" können. Beyersdorf gibt dann „seine" Bruno-Auffassung und meint, der Hauptgedanke Brunos: „Die Allbeseeltheit" fehle gerade bei Shakespeare. Dagegen aber möchten wir betonen: Die monistische Auffassung physischer und psychischer Immanenz, welche bis vor die Hamlet-Periode evident ist, bedeutet philosophisch ebendasselbe, was Brunos Allbeseeltheit ausdrücken will. „Das All und das Eine", ebenfalls ein Hauptgedanke Brunoschen Denkens, ist auch ein echt Shakespearscher Gedanke; man denke nur an Troilus, wo immer wieder „many things" dem „one purpose" gegenüberstehen. Eine andere grosse Aehnlichkeit zwischen beiden ist die starke Betonung der Vernunft, welche das Kosmische und das Menschliche gleichsetzt: „Was im Subjekt ist, befindet sich auch im Objekt", die Natur ist „menschenartig" und der Mensch ist „naturartig". Vergleichen wir hierzu die nachfolgende Tabelle oder den ganzen Charakter des Bolingbroke, vergleichen wir weiter das merkwürdige Resultat unserer Einzeluntersuchung: wir fanden, dass die Begriffe nature und fortune auch umgetauscht werden konnten, eben weil Makrokosmos und Mikrokosmos unter dem einen Gesetz der Vernunft stehen, welches beides umfasst. Weiter ein Gedanke Brunos in seiner Schrift: „De gl'heroici furori", dass einer Stufenleiter der Gemütsbewegung die Stufenleiter in der Natur entspreche; vergleiche Troilus: die langen Ausführungen des Odysseus über „degree".

Diese organisierende monistische Einheit Brunos, welche Kant die „Einheit der Apperception" nennt, natürlich mutatis mutandis, finden wir bei Shakespeare

bis zum Hamlet, wo sie für eine geraume Zeit durch den Pessimismus zertrümmert wurde; im Hamlet ist es mit dem dogmatisch-monistischen Einheitsprinzip von Welt und Ich vorbei, nur noch Reste seines unwichtigeren Atomismus sind vorhanden.

Wir fassen noch einmal zusammen, was uns in Shakespeare an Bruno, d. h. an den Neoplatonismus der Renaissance erinnert:

a) Das All und das Eine.
b) Die Stufenleiter der Dinge und Wesen.
c) Die Identität der Gegensätze.
d) Der monadologische Atomismus.
e) Die Betonung der „ratio" als einheitliches, monistisches Princip zwischen Natur und Geist.

Diese unerträglich, logische Zwickmühle der All-Einslehre, die Gestalt und Persönlichkeit zermalmen kann, wird als solche im Hamlet empfunden, wo das volle, empirische „Ich" mit seinen stürmenden, transcendentalen Gemütsbedürfnissen der kalten, ichlosen Vernunft den Kampf erklärt.

Kapitel IV.

a) Henry VI.

Das neue nun für unsere Untersuchung besteht zunächst darin, dass Henr. VI ein historisches Drama ist. Die Geschichte, die Natur eines ganzen Volkes in seiner Entwicklung, wickelt sich bei Shakespeare nach denselben allgemein notwendigen Gesetzen ab wie alles Geschehen in der Natur überhaupt.

Für die Gleichheit der Gesetze in Natur- und Geisteswelt, oder für einen grossen allumfassenden Naturbegriff spricht deutlich und klar die weltanschauliche Betrachtung, welche Glaucester B. II. 4. 1—4 anstellt:

Glou. Thus sometimes hath the brightest day a cloud;
And after summer evermore succeeds
Barren winter with his wrathful nipping cold;
So cares and joys abound, as seasons fleet.

Durch das ganze Stück wählt Shakespeare besonders gerne Bilder aus der Natur, um die gleiche Gesetzlichkeit in den Vorgängen des Geisteslebens zu illustrieren. Die Wut der Lords vergleicht er mit einem um sich fressenden Feuer; ihre Uneinigkeit mit dem Wurm, der ein gesundes Wachstum des Ganzen untergräbt; das zügellose Volk mit einem erzürnten Bienenschwarm. Vollends als der junge Clifford dem König die Verkehrtheit eines schädlichen Mitleides beweist, häufen sich diese Vergleiche: Der Löwe, der Waldbär, die Schlange, ja der kleinste Wurm, sogar die friedliche Taube — sie alle kämpfen kraftvoll um ihre Existenz. Diesem Gesetze der Selbsterhaltung in der Natur, soll auf dem Gebiete des Geistes das Gesetz der Selbstachtung entsprechen und ein geschlossener Mannesmut. So ruft er dem König zu: III. Teil. II. 2. 39—42.

> **Ah! what a shame were this. Look on the boy;**
> **And let his manly face, which promiseth**
> **Successful fortune, steel thy melting heart**
> **To hold thine own and leave thine own with him.**

Nur ein „manly-face" verspricht ein „successful fortune", so will es die Natur. So müssen die Individuen sein, welche die Geschichte mitmachen wollen. In welchem Verhältnis aber steht nun das doch sich frei bestimmende Individuum zu dem von der Natur bestimmten Gesetz der Geschichte? Durch die ganze Trilogie hindurch zieht sich bewusst und klar die Erkenntnis, dass das moralische Verhalten des Einzelnen in einem bestimmten Verhältnis zu der politischen Moral steht, dass Geschichte und Individuum korrespondierende Begriffe sind. Wenn nun das Individuum die Geschichte mitmacht, so fällt es damit naturgemäss mit unter die Jurisdiktion des Gesetzes in der Geschichte, also das höchste Sittengesetz der Gerechtigkeit setzt sich wohl oder übel auch an ihm durch. Nicht nur alle die Lords, die in uneiniger Ehr- und Selbstsucht offenbar an dem Geschichts-

gesetz höchster Gerechtigkeit freveln, sondern auch ein kluger, gefühlvoller und im landläufigen Sinne des Wortes durchaus edler und guter, aber tatenloser Idealist wie König Heinrich VI verfällt dem Weltgericht; denn „die Logik der Geschichte rechnet nach Taten, nicht nach erhabenen, schmelzenden Gefühlen und nicht nach geistreichen Worten und schönen Spekulationen". (cfr. F. Kreyssig Bd. 1. 9. Vorlesg.) Den Inhalt des höchsten Gesetzes in der Geschichte macht also die Gerechtigkeit aus, die sich nur im ganz Grossen und nicht in mathematischer Kleinlichkeit realisiert. Vergl. Teil III. III. 3. 77.

Yet heavens are just, and time suppresseth wrongs.

So stehen Mikrokosmos und Makrokosmos unter ein- und demselben Gesetz. Das sieht und bekennt auch König Eduard trotz seines unglücklichen Unterliegens. III. Teil. IV. 3. 57—58.

K. Edw. **What fates impose, that men must needs abide:**
It boots not to resist both wind and tide.

Wenn nun das Individuum fühlen muss, wie sich das notwendige Sittengesetz an ihm durchsetzt, ihm, der ja auch ein winziger Teil im Ganzen ist, so reden wir von der dramatischen Katastrophe, in der sich sein Geschick so oder so entscheidet. So verstehen wir auf Grund und unter Beweisführung des ganzen Stückes als solchem unter fortune: „Das notwendige Auswirken der Gesetze des Makrokosmos im Mikrokosmos."

Der eng beschränkte Horizont nun des Individuums bringt es — das ist die feine Psychologie im Shakespeare — mit sich, dass der Einzelne, den grossen Zusammenhang des allgemeinen Geschehens übersehend, den Sinn des Augenblickes missverstehend, so sehr häufig über die vermeintliche Tücke und Laune des Geschickes jammert, oder ohnmächtig, fatalistische Seufzer gen Himmel schickt. In solchen überaus häufigen Fällen lässt ihn die Not oder die eigene Schwäche vergessen, dass er hätte

nach seinen Sternen handeln können, wenn er nur gewollt hätte; denn tückisch und blind erscheint das Schicksal eben nur dem Blinden, aber die Natur hat jedem Augen zum Sehen und Kraft zum Handeln gegeben!

Einen solchen typischen, fatalistischen Ausspruch vernehmen wir z. B. aus dem Munde des Königs Heinrich, von dem wir wissen, dass ein gläubiger Christ, wie er doch sicherlich gewesen ist, ihn gerade nicht hätte machen sollen.

Als der treue Gloucester vernichtet ist, sagt er: II. Teil III. 1. 206.

What low'ring star now envies thy estate.

Aber der Mensch des Willens ist der Herr seines Geschickes, eine Ansicht, die immer schärfer und häufiger jetzt bei Shakespeare heraustritt. So sagt die ehrsüchtige Herzogin Gl. II. Teil I. 2. 66—67.

And, being a woman, I will not be slack
To play my part in Fortune's pageant.

Der freien Selbstbestimmung des Menschen entsprechend ist jenes Gesetz der Natur und der Geschichte beiden immanent, also auch dem Menschen; denn sonst könnte ja die Freiheit des Menschen nicht so betont sein. Von einem Gesetz über den Wolken sagt Shakespeare nichts! Ob er in dieser Periode überhaupt an einen Gott ausser und über der Natur geglaubt hat, ist bei seinem strengen Rationalismus sehr zweifelhaft. Wir müssen uns also hüten, in einem theologischen Uebereifer nach einem transcendenten Autor des höchsten Gesetzes zu suchen, auch und gerade, wenn uns mit lebendiger Wärme die christliche, fromme Persönlichkeit eines Heinerich vor Augen gemalt ist, der alles, was er tut und was geschieht, nach oben hin normiert.

b) Richard III.

Dieselben Gesichtspunkte, die wir im Henry VI gewonnen hatten, gelten auch in diesem Drama. Noch zwin-

gender und mit geradezu elementarer Naturnotwendigkeit vollzieht hier das Sittengesetz seine Rache. Es offenbart auf schwarzer Folie seine siegende Majestät in dem schrecklichsten Strafvollzug an seinen einzelnen Frevlern, von denen keiner, auch nicht der ärgste, entgeht. In diesem Strafvollzug erkennt der Mensch sein fortune, er merkt, wenn auch freilich zu spät, wie er selbst seines Unglückes Schmied gewesen ist.

Aber nicht streng mathematisch wirkt sich das Gesetz der Gerechtigkeit aus, — der Schuldige darf lange genug triumphieren, auch den ganz Unschuldigen kann ein trauriges Ende treffen — sondern grandios wie ein entsetzliches Gewitter, das endlich der erstickenden, lebenbenehmenden Schwüle auf Erden ein Ende macht. So trifft der Blitz auch junge und lebenskräftige Bäume, jene unschuldigen, kleinen Prinzen; doch die Luft wird wieder rein, alles atmet wieder auf nach dem Unwetter, dem grossen, ganzen Lande zum Heil und Segen. Dieser Mangel an mathematischer, an der sogenannten „poetischen Gerechtigkeit" im Kleinen ist wieder ein Beweis dafür, dass Shakespeare wohl kaum an einen Gott der Rache in christlich-kirchlichem Sinne gedacht haben wird, sondern dass es ihm darauf ankam, wieder einmal die Immanenz, das Naturalistische jener höchsten, notwendigen Sittlichkeit zu betonen. Die alten, mattgewordenen religiösen Ausdrücke werden ganz in Parallele gesetzt mit Naturausdrücken. Dies Gefühl hat man immer wieder bei der Lektüre der Stücke in dieser Epoche. Bezeichnend dafür sind die Worte Annas bei der Werbung Richards: I. 2. 62—65.

> O God! which this blood madest, revenge his death;
> O earth! which this blood drink'st, revenge his death;
> Either heaven with lightning strike the murderer dead,
> Or earth, gape open wide and eat him quick.

Schliesslich werden: god, earth, heaven prosmicue gebraucht, sie alle drei sind die eine nature, die zur Rache

gegen Richard, die Missgeburt seiner Zeit, herausgefordert wird. So werden dann schliesslich auch nature und heaven als ganz gleichwertige Begriffe gebraucht. Elisabeth fragt Richard, als dieser um die Hand ihrer Tochter bittet: IV. 4.

K. Rich. Say I will love her everlastingly.
Q. Eliz. But how long shall that title ‚ever' last?
K. Rich. Sweetly in force unto her fair life's end.
Q. Eliz. But how long fairly shall her sweet life last?
K. Rich. As long as heaven and nature lengthens it.

So gelten bis jetzt die Gleichungen: earth-nature; heaven-nature.

c) Richard II.

Unser Interesse fällt zunächst auf die mit besonderer Schärfe ausgearbeiteten beiden Charaktere Richard und Bolingbroke. Richard, der glänzende, übermütige Herrscher, der sich in prachtvollen Reden über Würde und Recht seiner Krone ergeht, muss zu Grunde gehen, weil er das allgemeine Recht nicht kennt für andere; es verschmäht, seine eigensüchtigen, üppigen Zwecke unterzuordnen und sich in den Dienst der sittlichen Weltordnung zu begeben. In seiner Katastrophe erkennt er deutlich, woran sein ganzes Leben gekrankt hat. V. 5. 41—49.

Music do I hear?
Ha, ha! keep time. How sour sweet music is
When time is broke and no proportion kept!
So is it in the music of men's lives.
And here have I the daintiness of ear
To check time broke in a disorder'd string;
But for the concord of my state and time
Had not an ear to hear my true time broke.
I wasted time, and now doth time waste me.

Zwischen „time" und „me", zwischen nature und fortune besteht eben das Wechselgesetz: „Wie du mir, so ich dir!" Das ist typisch für die ganze Auffassung der Tragik bei Shakespeare.

Daneben steht der Charakter des Bolingbroke. Ein geborener Politiker, schmiedet er mit festem Sinn und Blick für die Gesetze des Ganzen und der Gesamtheit sein eigenes, privates Glück. Freilich ist auch er ein Egoist, aber er geht darin nicht auf. Er kommt zum Ziel, vorläufig wenigstens kommt sein Haus auf den Thron. Ist auch — bei einem Blick in die Zukunft — die neue, von ihm geschaffene Ordnung der Dinge nur eine relative, eine intermistische; so erhellt doch aus ihrem lebenskräftigen Zustandegekommensein die innere Unhaltbarkeit der alten, gestürzten Unordnung der Verhältnisse. Wie an Richard negativ, so sehen wir an Bolingbroke positiv die Wechselseitigkeit der Gesetze von nature und fortune: Wer die Natur durchschaut und sich ihr unterwirft, ist ihrer Herr und Schmied seines Glückes. Auf ihn passen die Worte des Gaunt: I. 3. 275—78.

Gaunt. All places that the eye of heaven visits
Are to a wise man ports and happy havens.
Teach thy necessity to reason thus;
There is no virtue like necessity.

Dann müssen wir gerade in diesem Drama wieder hinweisen auf die vielen Vergleiche und Bilder aus der Natur, die oft fast „tendenziös" angewandt werden. So besonders in der vierten Scene des dritten Aktes: Die Unterhaltung der Gärtner im Parke des Herzogs von York. Shakespeare hat es zweifellos darauf abgesehen, durch diese Unterhaltung der Gattin des ungerechten Richard eine poetisch-didaktische „Lektion" über die Natur und ihre strenge Gesetzmässigkeit zu geben. Der Gärtner klagt, es sei ein Jammer, dass der König sein Land nicht so eingerichtet habe und regiere wie er seinen Garten, nämlich vernünftig und naturgemäss. Der erste Geselle wendet das Bild um und wendet auf den Garten das Bild des Staatsorganismus an: III. 4. 29—52.

Enter a Gardener *and two* Servants.
Gard. Go, bind thou up yon dangling apricots,

Which, like unruly children, make their sire
Stoop with oppression of their prodigal weight:
Give some supportance to the bending twigs.
Go thou, and like an executioner,
Cut off the heads of to fast growing sprays,
That look too lofty in our commonwealth:
All must be even in our government.
You thus employ'd, I will go root away
The noisome weeds, that without profit suck
The soil's fertility from wholesome flowers.
First Serv. Why should we in the compass of a pale.
Keep law and form and due proportion,
Showing as in a model, our firm estate,
When our sea-wall'd garden, the whole land,
Is full of weeds, her fairest flowers choked up,
Her fruit-trees all unpruned, her hedges ruin'd,
Her knots disorder'd, and her wholesome herbs
Swarming with caterpillars?
Gard. Hold thy peace:
He that hath suffer'd this disorder'd spring
Hath now himself met with the fall of leaf;
The weeds that his broad-spreading leaves did shelter,
That seem'd in eating him to hold him up
Are pluck'd up root and all by Bolingbroke.

Unseres Erachtens ist die ganze Szene ein Beweis für das monistisch-naturalistisch-philosophische Denken des Dichters wie wir ihn deutlicher nicht wünschen können. Damit ist natürlich alles dualistische Denken abgelehnt und für supranaturale Gedanken allerhöchstens noch ein „historischer Ehrenplatz" vorhanden!

d) King John.

Die Stimmung Shakespeares scheint uns am deutlichsten in der Gestalt des Bastard entgegen. Der Monolog am Ende des zweiten Aktes fasst die Gedanken dieses ganzen Kapitels zusammen, nicht einmal eine Formulierung brauchen wir zu suchen, so glücklich hat der Bastard alles für uns zum Ausdruck gebracht. Mitten in einer Welt der Unnatur weiss er, sich selber treu, in aller

Heuchelei und Treulosigkeit um ihn, seine gerade, ehrliche, feste Position zu wahren. Das tolle Bündnis des Königs mit den Franzosen veranlasst ihn zu folgenden Betrachtungen am Ende des zweiten Aktes, die eben für uns so grundlegend sind: II. 1. 561—86.

[*Exeunt all but the Bastard.*

Bast. Mad world! mad kings! mad composition!
John, to stop Arthur's title in the whole,
Hath willingly departed with a part;
And France, whose armour conscience buckled on,
Whom zeal and charity brought to the field
As God's own soldier, rounded in the ear
With that same purpose-changer, that sly devil,
That broker that still breaks the pate of faith,
That daily break-vow, he that wins of all,
Of kings, of beggar's, old men, young men, maids,
Who having no external thing to lose
But the word 'maid,' cheats the poor maid of that;
That smooth-faced gentleman, tickling Commodity,
Commodity, the bias of the world;
The world, who of itself is peised well,
Made to run even upon even ground,
Till this advantage, this vile-drawing bias,
This sway of motion, this Commodity,
Makes it take head from all indifferency,
From all direction, purpose, course, intent:
And this same bias, this Commodity,
This bawd, this broker, this all-changing word,
Clapp'd on the outward eye of fickle France,
Hath drawn him from his own determined aid,
From a resolved and honourable war,
To a most base and vile-concluded peace.

Den Gesetzen der Natur entspräche es, dass die Welt „run even upon even ground". Das wäre die Harmonie ihrer Bestimmung. Analog diesen Gesetzen der nature soll dann auch der „sway of motion" menschlichen Handelns sein, auch er sollte „run even upon even ground"; „direction, purpose, course, intent" des Individuums sollten dieselben sein zwischen nature und fortune. Aber

dieser natürliche Lauf alles objektiven und subjektiven Geschehens wird unterbunden und aus der Richtung gedrängt durch „commodity the bias of the world". Aber nur eine Zeit lang vermag der Eigennutz des Königs dem naturnotwendigen Verlauf der Dinge zu trotzen. Gerade er in seiner jammervollen Mittelmässigkeit ist am wenigsten der Mann, die mächtigen Räder des Weltlaufs aufzuhalten. Die Krone, sein vermeintliches Glück, das er in zitternden Händen hält, ist sein Unglück; denn er ist ein ungerechter Kronenräuber. Nicht er regiert die Welt, sondern die Welt ihn: „Unnatur und Unglück" sind korrespondierende Begriffe bei Shakespeare ebenso wie „Natürlichkeit und Glück". Die Weltgeschichte wird an König Johann zum Weltgericht.

Kapitel V.

a) The Merchant of Venice.

Mit diesem Stücke stehen wir auf einem anderen Boden, als den wir eben verlassen haben. Das muss besonders hervorgehoben werden! Wir haben ein Lustspiel vor uns, dessen Stoff nicht mehr aus der vaterländischen Geschichte des Dichters, sondern aus Italien stammt, dem Lande der neuen, bunten Ideen. Es besteht, dem Stoffe entsprechend, ein innerer Connex zwischen diesem Stücke und dem im zweiten Kapitel betrachteten Romeo und Julia. Trotz der verschiedenen Gattungen beider Dichtungen können wir Eindrücke und Einflüsse derselben in Parallele zueinander setzen.

Ferner wollen wir uns hüten, mit dem Gedanken des Lustspiels etwa den einer philosophischen Oberflächlichkeit zu verbinden, man könnte dazu neigen, weil ja Lustspiele „Gelegenheitsdichtungen" sind. Gerade bei Shakespeare sind sie so oft getragen und durchwoben von einem gewaltigen Lebensernst trotz ihres leichten, heiteren Gewandes.

Mehr als sonst auch müssen wir mit dem Stück als Ganzem operieren.

Zwischen Antonio, dem Idealisten, und Shylock, dem satanischen Egoisten stehen im Zentrum der Handlung Porcia und Bassanio, zwei sonnige Kinder des Glücks. Ihre beiden Charaktere dienen der Analysierung des Begriffes fortune, mit dem wir es hier vornehmlich zu tun haben. Es ist eine gar harte Ehebedingung, an die der sterbende Vater Porcias den freien Willen seiner Tochter gebunden hält. Auf Grund dieser lustigen Fabel aber verfährt nun der Dichter streng psychologisch. Daraus entnehmen wir das Recht, in jener Fabel eine Symbolik zu sehen: Wir lernen daraus, wie unsere Erfolge und unser Beginnen abhängig sind von der Gunst und Ungunst der Umstände, dass das handelnde Subjekt gebunden ist durch die tatsächlich gegebenen, objektiv bestehenden Verhältnisse; diese machen eben eine Seite des menschlichen Geschickes aus. Wir möchten einen Ausdruck für diese Seite des Geschickes haben und nennen es „passives fortune", weil es ohne Zutun des Menschen schlechthin als objektiv gegeben zu betrachten ist. Nerissa in ihrer derben Scherzrede hat ganz Recht, wenn sie sagt: II. 9. 82—83.

Ner. **The ancient saying is no heresy,**
'Hanging and wiving goes by destiny.'

Nun stehen aber die objektiven Verhältnisse und Umstände, dieses „passive fortune" durchaus in Harmonie zu den persönlichen, subjektiven Bedingungen des Erfolges. Es entsteht zwischen beiden nie eine klaffende Dissonanz, sodass etwa das Walten eines unerklärlichen Zufalls der überlegenden Weisheit und der lebenskräftigen und wahren Energie des Menschen ins Gesicht schlüge. Die Hauptsache, das Dominierende bei Shakespeare ist jetzt noch immer die freie Energie des Handelnden, das „aktive fortune" wollen wir es im Gegensatz zu jenem „passiven fortune" nennen. So hat auch der Cha-

rakter der Porcia durchaus nichts Passives an sich, sondern trägt vielmehr den kräftigsten Stempel voller, gesunder Aktivität.

Ebenso ist Bassanio keineswegs bloss der pure Glückspilz, dem nun einfach alles gelingen müsste, auch wenn er die Hände in den Schoss legte. Sein Erfolg ist abhängig von seiner überaus glücklichen Disposition, seiner edlen Denkungsart, seinem männlichen Sinne, wie er sich voll und ganz kundgibt in der Wahl des richtigen Kästchens. Bassanio ist das Gegenstück zu Romeo. Dieser musste zu Grunde gehen, weil er, tatenloser Resignation Raum gebend, sein Ohr verschloss gegen die „trostreiche Philosophie" des weisen Mönches, der ihm zeigte, wie alles darauf ankomme, aus allem und jedem den „fair use" zu machen. Bassanio hat einen solchen Rat nicht nötig, er lebt ihn mit seinem ganzen Leben; im Vollbewusstsein, dass sein Glück immer da sei, weiss er es schnell und sicher zu ergreifen. So zeigen beide, Porcia und Bassanio, die innere Harmonie zwischen dem äusseren, objektiv Gegebenen und dem innerlich Persönlichen, der aktiven und passiven Seite des Begriffes fortune.

b) A Midsummer-Night's Dream.

Dies Drama, so recht ein Gelegenheitsstück, ist ein Strauss der buntesten, lieblichsten, schöpfungsreinsten Blumen, von denen ein süsser, zauberhafter Duft unverfälschten Naturodems ausgeht. Wieder dürfen wir hier uns nicht auf Einzelexegese verlassen, sondern müssen uns der Wirkung des Ganzen hingeben, wenn wir nicht das Verständnis des Ganzen preisgeben wollen; dann aber tun wir einen tiefen Blick in die zartsinnige, tiefpoetische Naturauffassung des Dichters. Der Begriff nature wird durch die Betrachtung des Sommernachtstraums poetisch ergänzt, vertieft und erweitert, das ist ein ganz grosser Fortschritt in der Analyse seiner Bedeutung.

Mit der sonst für Shakespeare's Dramen charakteristischen Motivierung menschlichen Handelns haben wir es in diesem Gelegenheitsgedicht nicht zu tun.

Weit sind wir den kalten Sphären menschlicher Vernunft, dem Strudel menschlicher Handlung entrückt, umgaukelt von den Luftgebilden eines süssen Märchenzaubers. Wir sehen für den Begriff fortune, den andern Teil unseres Themas, gibt es hier keine Ernte. Um so mehr aber redet die Natur ihre geheimnisvolle, phantastische Sprache. Es ist, als ob der Dichter träume und lediglich die Natur zu sich reden liesse. Der altgermanische Norden entbietet seine derben Kobolde, die sich mit den feenleichten Elfen Oberons und Titanias aus dem fernen Süden zu lustigen Hochzeitsreigen verbinden. Der gotische Mensch mit seinem metaphysischen Verlangen nach einer anderen, reinen Welt ungetrübter Freude, mit seiner poetischen Sehnsucht, kommt voll und ganz auf seine Rechnung. Aber das ist eben so charakteristisch und so wichtig für des Dichters Weltauffassung und für die Auffassung des Begriffes nature, dass jene ganze, für unser heutiges Empfinden metaphysische Zauberwelt, bei Shakespeare der Natur selbst tief immanent ist. Nur nature redet zu uns, nur ihr gehören die glücklichen Geister der Höhe und Tiefe an. Unserm naturwissenschaftlich aufgeklärten Verstand von heute ist es wahrlich schwer gemacht, solche lebendige Stimme der Natur zu vernehmen, aber damals vertrug sich eben neben einer neuen, modernen Naturphilosophie, neben und mit solcher Aufklärung der ewig rätselhafte Zauber der Naturpoesie. Das philosophisch und poetisch gleichmässig entzückte Auge des Dichters gibt unserm Begriffe nature solche poetische Erweiterung. Vergleiche dazu: V. 1.

> The poet's eye, in a fine frenzy rolling,
> Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven;
> And, as imagination bodies forth
> The forms of things unknown, the poet's pen
> Turns them tho shapes, and gives to airy nothing
> A local habitation and a name.

c) Much Ado.

Wieder ist ein Mönch Vertreter einer modern-naturalistischen Auffassung. Mit den Schlagworten des Naturphilosophen tritt er für die Unschuld Heros ein, seine „observations" sind sein „experimental seal". IV. 1. 157—72.

> *Fri.* Hear me a little;
> For I have only been silent so long,
> And given way unto this course of fortune.
> By noting of the lady: I have mark'd
> A thousand blushing apparitions
> To start into her face; a thousand innocent shames
> In angel whiteness beat away those blushes;
> And in her eye there hath appear'd a fire,
> To burn the error that these princes hold
> Against her maiden truth. Call me a fool;
> Trust not my reading nor my observations,
> Which with experimental seal doth warrant
> The tenour of my book; trust not my age,
> My reverence, calling, nor divinity,
> If this sweet lady lie not guiltless here
> Under some biting error.

Wie wenig Shakespeare in solcher Philosophie aufging, wie sehr das Psychologisch-Menschliche bei ihm im Vordergrunde steht, sehen wir an dem gelegentlichen Spott, mit dem er namentlich oberflächliches, schwatzhaftes Philosophieren bedenkt. So höhnt auch am Anfang des fünften Aktes Leonato auf die Philosophie, die nicht einmal im Stande wäre, ein Zahnweh zu mildern, die in grossen Tönen die Sprache eines Gottes führe und dabei Schmerz und Zufall als ein Nichts wegdisputieren wolle. Es wäre aber sehr unrichtig, aus solchem auch anderswo vorkommenden Spott schliessen zu wollen, Shakespeare sei kein Freund der Philosophie gewesen; wir haben schon lange erkannt, dass ihn solche Fragen sehr beschäftigt haben müssen.

Kapitel VI.

a) King Henry the Fourth.

Hier beschäftigt uns zunächst, die passive, naturale Seite von fortune. Diese können wir nicht meistern; denn sie ist „governed by the moon" wie es heisst: I. Teil I. 2. 26—37.

> *Fal.* Marry, then, sweet wag, when thou art king, let not us that are squires of the night's body be called thieves of the day's beauty: let us be Diana's foresters, gentlemen of the shade, minions of the moon; and let men say we be men of good government, being governed as the sea is, by our noble and chaste mistress the moon, under whose countenance we steal.
> *Prince.* Thou sayest well, and it holds well too; for the fortune of us that are the moon's men doth ebb and flow like the sea, being governed as the sea is, by the moon.

Diesen Zusammenhang zwischen passivem fortune und nature erkennt nur der Weise und zugleich Tatkräftige, der in die tieferen Zusammenhänge der Natur sieht und dann zugreift, um zu handeln. Der Vater des Prinzen verstand es, diese schwierige Unterscheidung zu machen, so sagt er: II. Teil III. 1. 45—56.

> *K. Hen.* O God! that one might read the book of fate,
> And see the revolution of the times
> Make mountains level, and the continent,
> Weary of solid firmness, melt itself
> Into the sea! and, other times, to see
> The beachy girdle of the ocean
> Too wide for Neptune's hips; how chances mock,
> And changes fill the cup of alteration
> With divers liquors! O! if this were seen,
> The happiest youth, viewing his progress through,
> What perils past, what crosses to ensue,
> Would shut the book, and sit him down and die.

Lauter Unterbegriffe der nature: „mountains, continent, sea, ocean", alles befindet sich nach der Vorstellung des Königs aufgezeichnet im „book of fate". Eine Ver-

änderung des passiven fortune kommt somit einer Veränderung der nature gleich, so steht also hier der Mensch machtlos da. Das muss er erst erkannt haben, ehe er beginnt, etwas zu unternehmen. Aber trotz dieses Zwanges bleibt er doch seines Glückes Schmied. Also kein Determinismus, trotzdem keiner! König Heinrich hat einen klaren Blick in die naturgesetzlich sich entwickelnde Lage des Staates getan, und seine Devise ist: II. Teil III. 1. 92—94.

> *K. Hen.* Are these things then necessities?
> Then let us meet them like necessities;
> And that same word even now cries out on us.

Wer also das passive fortune als ein Stück der necessity of nature erkennt, kann sein aktives fortune schmieden. Mit scharfem Geist erkennt der König, dass vorläufig er bestimmt sei, zu regieren: II. Teil III. 1. 73—74.

> But that necessity so bow'd the state
> That I and greatness were compell'd to kiss.

Jenes „compelled to kiss" mag etwas deterministisch klingen, ist aber durchaus nicht so gemeint.

Wie anders dagegen bewegt sich Percy. Ihm fehlt der Blick für die necessity. Er kennt kein vernünftiges Masshalten. Er weiss nichts von einer freiwilligen Unterordnung seiner persönlichen Wünsche unter den Zweck des Allgemeinen; seinem Mute fehlt der Zügel der Weisheit. So erliegt er, — nicht der Tücke eines boshaften Zufalls — sondern den widersprechenden Mängeln seiner Naturbejahung.

b) King Henry V.

In der ersten Szene des ersten Aktes redet die hohe Geistlichkeit über den jungen König. Sie vergleicht die Entwicklung seines Charakters mit dem „thrive und ripen" von Früchten. Die Charakterentwicklung ist also in Analogie zu einem Naturprozess gesetzt. Bei dieser

Unterhaltung sagt Canterbury zum Bischof von Ely: I. 1. 59—69.

Ely. The strawberry grows underneath the nettle,
And wholesome berries thrive and ripen best
Neighbour'd by fruit of baser quality:
And so the prince obscured his contemplation
Under the veil of wildness; which, no doubt,
Grew like the summer grass, fastest by night,
Unseen, yet crescive in his faculty.
Cant. It must be so; for miracles are ceased;
And therefore we must needs admit the means
How things are perfected.

Dass das Wort: „miracles are ceased" gerade an dieser Stelle steht und aus dem Munde des höchsten Geistlichen in England kommt, scheint uns sehr bedeutsam. Unter den „means how things are perfected" kann man aus dem Zusammenhang nur die Verba „thrive aud ripen" ergänzen. Sie sind die Hauptfunktionen der nature, die hier auch auf das geistige Gebiet übertragen sind. Damit ist jede Transcendenz, jeder „concursus dei" im Prinzip abgewiesen. Dass der König anders denkt und christlich gesinnt ist, widerspricht dem garnicht. Ein rechter König wird wohl meistens der Vertreter christlich-konservativer Gesinnung sein, da er sich wirklich als „König von Gottes Gnaden" fühlt. Einen weiteren Einblick in die Lebens- und Weltauffassung Canterbury's tun wir in der folgenden Szene, wo er vom Staate redet: I. 2. 183—213.

Cant. Therefore doth heaven divide
The state of man in diverse functions,
Setting endeavour in continual motion;
To which is fixed, as an aim or butt,
Obedience: for so work the honey-bees,
Creatures that by a rule in nature teach
The act of order to a peopled kingdom.
They have a king and officers of sorts;
Where some, like magistrates, correct at home,
Other's like merchants, venture trade abroad,
Other's, like soldiers, armed in their stings,

Make boot upon the summer's velvet buds;
Which pillage they with merry march bring home
To the tent-royal of their emperor:
Who, busied in his majesty, surveys
The singing masons building roofs of gold,
The civil citizens kneading up the honey,
The poor mechanic porters crowding in
Their heavy burdens at his narrow gate.
The sad-ey'd justice, with his surly hum,
Delivering o'er to executers pale
The lazy yawning drone. I this infer,
That many things, having full reference
To one consent, may work contrariously;
As many arrows, loosed several ways,
Come to one mark; as many ways meet in one town;
As many fresh streams meet in one salt sea;
As many lines close in the dial's centre;
So may a thousand actions, once afoot,
End in one purpose, and be all well borne
Without defeat.

Die ganze Staatenbildung untersteht der „rule of nature". Der Mechanismus der Natur ist letztlich ein sehr einfacher: „Many" und „one" stehen sich immer gegenüber, verbunden durch den „consent".

Das ist dieselbe Naturauffassung wie sie schon der Pater Lorenzo in Romeo und Julia vortrug. Der Umstand, dass hier wieder einem Geistlichen diese „moderne Naturbetrachtung" in den Mund gelegt ist, befestigt die Annahme, dass wir es hier mit der wirklichen Ansicht Shakespeares zu tun haben. Es ist die neuplatonische Naturphilosophie wie sie an der Akademie von Florenz von einem Franzesko Patrizzi gelehrt und einem Jordano Bruno ausgestaltet und weiter getragen wurde: Die Gottheit ist das „unomnia", eine erhabene Welteneinheit, welche die Vielheit harmonisch in sich schliesst, das ist Monismus und Pantheismus in einem. Shakespeare hat als ein zweifellos philosophisch interessierter und gebildeter Mann seiner Zeit diese Grundanschauung der Re-

naissance über die Natur geteilt, natürlich mit einem stark künstlerisch-dramatischen Einschlag, sodass er keineswegs darin aufgeht.

Kapitel VII.

a) As You Like It.

In dieser Phase wird die Gegenüberstellung von nature und fortune noch schärfer. Vor allem aber ist in solcher philosophierender Gegenüberstellung ein Fortschritt zu konstatieren, weil beide Begriffe praktischer, mehr psychologisiert werden. An den am Ende dieser Phase immer mehr sceptischen Gedanken und dem oft schwermütigem Ernst merken wir, dass wir uns in einer Zeit befinden, die jene grosse, dunkle Hamletepoche vorbereitet.

In „As yon like it" macht Shakespeare die Pastoralpoesie damaliger Zeit den Zwecken des Dramas dienstbar. Das ist ein Zeichen dafür, wie gesund und lebenskräftig noch seine Welt- und Lebensauffassung war: er setzt damit Gefühle in Handlungen um! Daneben richtet er seine herrliche Komik gegen alberne Schwächen seiner Zeit, wieder mit dem Weckruf: „Zurück zur Natur"! In dieser Doppelkritik, die er als Mensch und als Poet übt, konnte dies Stück nicht ganz ohne Sentenz und Tendenz bleiben, ein Faktum, welches unserm Thema nur Vorteil einbringt. In der zweiten Szene des ersten Aktes bildet unser Thema das Gespräch der beiden Freundinnen Celia und Rosalinde. I. 2. 35—61.

> *Cel.* Let us sit and mock the good housewife Fortune from her wheel, that her gifts may henceforth be bestowed equally.
>
> *Ros.* I would we could do so, for her benefits are mightily misplaced, and the bountiful blind woman doth most mistake in her gifts to women.
>
> *Cel.* 'T is true; for those that she makes fair she scarce makes honest, and those that she makes honest she maketh very ill-favouredly.

Ros. Nay, now thou goest from fortune's office to Nature's: Fortune reigns in gifts of the world, not in the lineaments of Nature.

Enter Touchstone.

Cel. No? when Nature hath made a fair creature, may she not by Fortune fall into the fire? Though Nature hath given us wit to flout at Fortune, hath not Fortune sent in this fool to cut off the argument?

Ros. Indeed, there is Fortune too hard for Nature, when Fortune makes Nature's natural the cutter-off of Nature's wit.

Cel. Peradventure this is not Fortune's work neither, but Nature's; who perceiveth our natural wits too dull to reason of such goddesses and hath sent this natural for our whetstone: for always the dulness of the fool is the wethstone of the wits. How now, wit! whither wander you?

Die Unterhaltung beginnt aus der Langweile heraus. Wo und wenn die Menschen primitiv empfinden und ohne tieferes Nachdenken reden, da schmähen sie das fortune als eine „blind woman". Das klingt eben so oberflächlich wie fatalistisch. Sobald sie aber mehr in die Tiefe gehen, setzen sie fortune in Wechselbeziehung zur nature. Ein und dasselbe „office", eine Zweckaufgabe haben beide, aber erst im letzten „Grunde ein- und dasselbe. Als „office" der nature oder „lineament of nature" wird der Zustand „fair" oder „ill-favouredly" zu sein angegeben. Während die moralische Fähigkeit der „honesty" als „gift of the world" bezeichnet wird, in welcher „fortune reigns".

So fällt das Objekt, das Bestehende, das Zuständliche unter den Begriff nature; das sich Bewegende, sich Verändernde, das, was man als Fähigkeit sich erwerben und erringen kann, unter den Begriff fortune.

Im weiteren Verlauf des Gesprächs wird nun gesagt, dass fortune mächtig genug sei, „nature's fair creature" zu vernichten (fall into the fire). Wohl hat nature uns mit der Anlage des Witzes begabt, das Geschick zu verspotten „to flout at Fortune" d. h. hier blindes Geschick;

doch fortune soll es sein, das jetzt den Narren schickt, der das Gespräch der Damen unterbricht. Das stimmt zu dem vorigen; denn fortune als das Bewegende, als das Handelnde ist die Initiative der nature, des Bestehenden. Celia freilich weiss, dass auch von nature Initiative genug ausgeht — das ist wichtig für die Wechselbeziehung — „peradventure this is Fortune's work neither, but Nature's".

Wer dies Gesetz der Zusammengehörigkeit erfasst, kann sich auch des Schicksals Härte deuten, wie Amiens es dem vertriebenen Herzog im Ardennerwald zugesteht: II. 1. 18—20.

Ami. Happy is your grace,
That can translate the stubbornness of fortune
Into so quiet and so sweet a style.

Das heisst für unser Thema: „wer nature's Sprache versteht, kennt auch die von fortune und umgekehrt.

b) Twelfth Night.

Aehnlich wie im vorigen sind auch in diesem Drama unsere Begriffe in bewusste Parallele gesetzt. Viola sagt zum Kapitän: I. 2. 45—49.

Vio. There is a fair behaviour in thee, captain;
And though that nature with a beauteous wall
Doth oft close in pollution, yet of thee
I will believe thou hast a mind that suits
With this thy fair and outward character.

Also nature-wall etwas Bestehendes, objektiv Gegebenes. Das Bewegende ist der „mind", welcher die Verbalfunktion des „to suit" besitzt, mit welcher er sich jenem „fair and outward character-„nature" konformieren kann.

Ein fortune kommt also zu Stande, wenn das Subjekt „mind" das Prädikat „suit" auf das Objekt „nature" anwendet. Wenn das in rechter Weise geschieht, dann reden wir von Glück, wenn nicht, so von Unglück. Wenn wir nicht selbst handeln, dann werden wir behandelt;

denn unsere Freiheit ist keine absolute, sondern eine naturbedingte. Solche Gedanken klingen, wenn sie zum Ausdruck kommen, sehr leicht etwas deterministisch: Vergl. I. 5. 329—32.

> *Oli.* I do I know not what, and fear to find
> Mine eye too great a flatterer for my mind.
> Fate, show thy force: ourselves we do not owe;
> What is decreed must be, and be this so.

Dieses „must be" wird abgemildert, wenn wir an den guten, vernünftigen Willen denken, welcher der Natur immanent ist, Vergl. I. 5. 259—60.

> *Vio.* 'T is beauty truly blent, whose red and white
> Nature's own sweet and cunning hand laid on:

Freilich bereitet sich rein theoretisch — in diesem grössten aller Lustspiele — eine Art deterministische Skepsis vor. Sehr oft hat das Wort fortune, das sich häufiger als in andern Dramen hier findet, eine übele Beibedeutung. In solche Skepsis, wenn wir sie „schon" so nennen dürfen, mischt sich dann sofort auch der Begriff nature mit ein. Vergl. II. 1.

> How easy is it for the proper-false
> In women's waxen hearts to set their forms!
> Alas! our frailty is the cause, not we,
> For such as we are made of, such we be

c) Julius Caesar.

Dieselbe kräftige Wirklichkeitsauffassung über fortune tritt uns auch in diesem Drama zunächst entgegen. Nur ist alles ernster, es wird gehandelt von Anfang bis zu Ende. So ist dies Stück besonders beweiskräftig und wichtig für unser Thema. Ein Mann wie Cassius lebt wirklich nach seinen Worten, die er zu Brutus äussert: I. 2. 138—40.

> Men at some time are masters of their fates:
> The fault, dear Brutus, is not in our stars,
> But in ourselves, that we are underlings.

Dieselbe Aktivität des Begriffes fortune betont auch Cicero: I. 3. 33—35.

> *Cic.* Indeed, it is a strange-disposed time:
> But men may construe things after their fashion,
> Clean from the purpose of the things themselves.

Die Dinge und ihr „purpose" sind von nature gegeben und in Notwendigkeit mit einem Endzweck ausgerüstet; aber Sache des fortune ist es, die Dinge für sich zu konstruieren: „construe things after their fashion".

Selbst Brutus denkt als echter Römer so ähnlich: IV. 3. 217—23.

> There is a tide in the affairs of men,
> Which, taken at the flood, leads on to fortune;
> Omitted, all the voyage of their life
> Is bound in shallows and in miseries.
> On such a full sea are we now afloat;
> And we must take the current when it serves,
> Or lose our ventures.

Diese Anschauung „to take the current when it serves" ist bei Brutus nicht nur Theorie, sondern bis vor Philippi auch wirklich die Maxime seiner Handlungen, er weiss auch, dass er das ethische Rückgrat der ganzen Verschwörung ist. Er hält eben das Staatswohl und sein persönlich eigenes für identisch und denkt, dass für Rom und ihn der Tod Cäsars: „leads on to fortune". Vor Philippi kommt dann zuerst etwas Dunkles, Unerklärliches über seine Seele, etwas, was so jeder vernünftigen Mannesweisheit und kalter Zielbewusstheit trotzen möchte, etwas, von dem er nicht weiss, ob es Furcht ist oder eine höhere Stimme, die man gewöhnlich aus der Natur mit ihren klaren, logischen Gesetzen nicht hören kann.

Das sind die dunklen Schatten unerklärlicher Geistes-erscheinung. Aber noch behauptet sich Brutus: V. 1. 123—26.

> O! that a man might know
> The end of this day's business ere it come;
> But it sufficeth that the day will end,
> And then the end is known.

Er möchte anfangen zu zweifeln, zu zagen und zu fragen, aber er kämpft sich durch, er bleibt überzeugt von dem Sinn des Daseins und erwartet nicht von dem Sinn des Augenblicks, dass er ihm das Grosse und Ganze auf einmal und immer müsse verständlich machen können.

Aber eine feine, skeptische Unterströmung müssen wir doch schon bei ihm hier in diesen Worten feststellen. Seine Theorien fangen an, sich nicht mehr völlig mit der Wirklichkeit zu decken, die er wohl oder übel erleben muss. Am Schlusse erlebt er dann das Gegenteil von dem, was er dachte und weiss nicht recht mehr, was er denken soll. Er meinte den Staat zu rächen an Cäsar und muss es nun mit ansehen, wie der Mord Cäsars an dem ganzen Staate gerächt wird, so ruft er nach Philippi aus: V. 3. 45—46.

> Caesar, thou art revenged,
> Even with the sword that kill'd thee.

Weiteren Reflexionen macht sein Tod ein Ende. Mag dieser Selbstmord auch verstanden werden aus der Enge seiner bedrängten Lage und seines beschwerten Gemütes heraus, so ist die Tat doch eine Verneinung des aktiven fortune. Und doch wieder stirbt Brutus als ein Mann, der sich klar geworden ist über den grossen vernünftigen Zusammenhang aller Dinge, der natürlichen wie der geistigen, sodass sein Selbstmord eine symbolische Nachahmung der Rache der Natur an seinem Staate ist. Wie man den Tod des Brutus auch deuten mag, fest steht, dass der Schlussakkord des Stückes trotz seiner grossen Tragik doch ein durchaus harmonischer ist. Vergl. V. 5. 68—75.

> *Ant.* This was the noblest Roman of them all:
> All the conspirators save only he
> Did that they did in envy of great Caesar;
> He only, in a general honest thought
> And common good to all, made one of them.
> His life was gentle, and the elements
> So mix'd in him that Nature might stand up
> And say to all the world, 'This was a man!'

Diese letzte Naturbetrachtung, in der die persönlich und künstlerisch schaffende Vernunft in der Natur redet, erinnert wieder sehr an Jordano Bruno.

cfr.: (natura) . . „ipsa ars vivens et quaedam intellectualis animae potestas, non alienam, sed propriam, non extrinsecus, sed intrinsecus . . . . materiam perpetuo figurans . . . . . .“

Kapitel VIII.

All's Well That Ends Well.

Da dies Drama nicht zu den besseren Shakespeare's gehört, wurde es von Lee und vielen anderen Literarhistorikern möglichst zurückdatiert. Wir sind aber auf Grund unserer Untersuchungen gezwungen, es nahe heran an die Hamletperiode zu rücken, trotzdem das Stück in vielen Dingen an die Zeit der mittleren Lustspiele erinnert. Etwas Neues bringt dies Drama, weil es die bisher fixierte monistisch-naturalistische Weltauffassung in hier- und da philosophisch hingestreuten Aeusserungen zur Diskussion stellt. Vergl. I. 1. 20—27.

> *Count.* This young gentlewoman had a father,—o, that 'had'! how sad a passage 't is!—whose skill was almost as great as his honesty; had it stretched so far, would have made nature immortal, and death should have play for lack of work. Would, for the king's sake, he were living! I think it would be the death of the king's disease.

II. 33—37:

> *Laf.* He was excellent indeed, madam: the king very lately spoke of him admiringly and mourningly. He was skilful enough to have lived still, if knowledge could be set up against mortality.

„Skill and Knowledge“ sind als eigene Faktoren selbständig „nature and mortality“ gegenübergestellt. Das ist eine neue These dem alten Monismus gegenüber. Diese These aber hat jetzt noch wenig zu bedeuten, es bleibt vorläufig noch lange alles beim Alten. Diese beiden

Geistesfaktoren werden ihr, der nature, sehr bald wieder untergeordnet und immanent. Mit Wohlgefallen sieht der König Bertram vor sich stehen in Harmonie seines Aeusseren und Inneren und spricht: I. 2. 19—22.

King. Youth, thou bear'st thy father's face;
Frank nature, rather curious than in haste,
Hath well composed thee. Thy father's moral parts
May'st thou inherit too!

Damit ist natürlich unsere alte, monistische These wieder obenauf. Noch einmal erfährt jene neue These: „skill über nature?" eine deutliche Abweisung von der versammelten medizinischen Fakultät, die über die Krankheit des Königs verhandelt: II. 1. 118—27.

King. We thank you, maiden,
But may not be so credulous of cure,
When our most learned doctors leave us, and
The congregated college have concluded
That labouring art can never ransom nature
From her inaidable estate; I say we must not
So stain our judgement, or corrupt our hope,
To prostitute our past-cure malady
To empirics, or to dissever so
Our great self and our credit, to esteem
A senseless help when help past sense we deem.

Der König also hat eine naturalistische Weltauffassung und findet sich damit auch in sein Geschick.

Noch einmal aber kommt die neue These hoch, Lafeu sagt: II. 3. 1—46.

Laf. They say miracles are past; and we have our philosophical persons, to make modern and familiar, things supernatural and causeless. Hence is it that we make trifles of terrors, ensconcing ourselves into seeming knowledge, when we should submit ourselves to an unknown fear.

Par. Why, 't is the rarest argument of wonder that hath shot out in our latter times.
Ber. And so't is.
Laf. To be relinquished of the artists,—
Par. So I say.
Laf. Both of Galen and Paracelsus.

Pár. So I say.
Laf. Of all the learned and authentic fellows,—
Par. Right; so I say.
Laf. That gave him out incurable,—
Par. Why, there 't is; so say I too.
Laf. Not to be helped,—
Par. Right; as 't were a man assured of a—
Laf. Uncertain life, and sure death.
Par. Just, you say well: so would I have said.
Laf. I may truly say it is a novelty to the world.
Par. It is, indeed: if you will have it in showing, you shall read it in—what do ye call there?
Laf. A showing of a heavenly effect in an earthly actor.
Par. That's it; I would have said the very same.
Laf. Why, your dolphin is not lustier: 'fore me, I speak in respect—
Par. Nay, 't is strange, 't is very strange, that is the brief and the tedious of it; and he's of a most facinerious spirit that will not acknowledge it to be the—
Laf. Very hand of heaven.
Par. Ay, so I say.
Laf. In a most weak and debile minister, great, power, great transcendence: which should, indeed, give us a further use to be made than alone the recovery of the king, as to be generally thankful.
Par. I would have said it: you say well. Here comes the king.

Es ist fast unmöglich, aus diesen in leichtsinnigem Tändelton gesprochenen Erörterungen Schlüsse zu ziehen auf die wahre und ernste Lebensauffassung des Dichters. Deshalb aber darf diese ganze Stelle an diesem Platze durchaus nicht unerwähnt bleiben. Wichtig für die Entwicklung unseres Begriffes nature ist nun vor allen Dingen, dass wir bei seiner Weiterverfolgung und Fixierung unser Augenmerk mit richten auf Begriffe, die ihm problematisch in den Weg geworfen werden wie: „skill, knowledge, supernatural, unknown fear, heavenly effect, und transcendence“. Wir können vorläufig nicht mehr

tun, als festzustellen, dass alle diese Begriffe Bedeutung für unser Thema gewinnen, sobald einer von ihnen beginnt, eine selbständige, dominierende Stellung einzunehmen.

Einfacher verläuft in diesem Drama die Analysierung des Begriffes fortune. Am Ende der ersten Szene des ersten Aktes finden wir Helena nachdenklich allein. Sie, die Niedrige, liebt Bertram, den Hohen, Unerreichbaren; das ist ihr Geschick. Aber ihr Wille ist so stark wie die Natur ihrer Liebe — auch das ist ihr Geschick, ihr Glück. Wieder stehen die passive und aktive Seite von fortune in Harmonie zueinander, weil die aktive das dominierende ist: I. 1. 235—42.

> *Hel.* Our remedies oft in ourselves do lie
> Which we ascribe to heaven: the fated sky
> Gives us free scope; only doth backward pull
> Our slow designs when we ourselves are dull.
> What power is it which mounts my love so high;
> That makes me see, and cannot feed mine eye?
> The mightiest space in fortune nature brings
> To join like likes, and kiss like native things.

Deutlich stehen passives und aktives fortune in kräftiger Wechselbeziehung zur nature, so dass jene passive Seite mit in den Bereich des notwendigen Naturgeschehens gehört, sodass die aktive Seite von fortune, die wir auch „Kraftfreiheit im Individuum" nennen könnten, auf der einen Seite des Subjekts, des Mikrokosmos steht. Dazwischen befindet sich jener „mightiest space in fortune", und drüben, auf der andern, der makrokosmisch-objektiven Seite steht nature, die wieder alles in allem ist, da ja auch das Individuum ein Produkt ihrer Schöpfung ist. Die Wechselbeziehung zwischen nature und fortune besteht in einem „join like likes".

Kapitel IX.

Troilus and Cressida.

Mit diesem Drama stehen wir mitten in der skeptisch-pessimistischen Periode des Dichters. Die Begriffe nature

und fortune werden immer mehr psychologisiert, immer subjektiv gereizter behandelt, sodass nature und charakter und fortune und Handlung in immer engere Beziehung zueinander treten.

Den Pessimismus und die Skepsis nun suchen wir — soweit sie sich auf unser Thema erstrecken — philosophisch zu ergründen, weil die begriffliche Darstellung der Entwicklung unserer Begriffe sehr davon in Mitleidenschaft gezogen sein muss.

Man lässt die Natur, die man in beide Hände nehmen sollte, um sie zu beherrschen, los, um rein subjektiv darüber zu theoretisieren. Man grübelt seine Privatmeinung über den Sinn des Daseins und das Geschick, ohne im praktischen Connex mit der objektiven Wirklichkeit des Lebens zu bleiben. Wenn man nun an die rauhe Wirklichkeit wirklich herantreten muss, dann stimmt auf einmal die Idee der nature, wie man sie sich subjektiv genug zurechtgelegt hatte, nicht mehr zur nature wie sie notwendig und real ist; der Begriff fortune ist auf einmal dem tatsächlichen Geschick nicht mehr kongruent. Diese Inkongruenz von Idee und Wirklichkeit gibt man dann nicht sich, sondern den Dingen Schuld, und mit dieser entsetzlichen Täuschung steckt man fest im Pessimismus und in der Skepsis. Was an persönlichen, trüben Lebenserfahrungen des Dichters noch hinzutritt, mögen vielleicht die wichtigsten Motive sein, sie entziehen sich aber fast völlig unserer historischen Kenntnis, zudem haben wir an diesem Platze mit ihnen überhaupt nicht zu operieren.

Dem Drama „Troilus und Cressida" müssen wir in einem besonderen Kapitel eine ganz besondere Aufmerksamkeit zuwenden. Mitten hindurch geht der grösste und tiefste Einschnitt in unserer Begriffsanalyse.

Wir sehen 1. klar, fast programmatisch, die Resultate unserer bisherigen genetisch aufgebauten Untersuchungen zusammengefasst,

2. ringt massiv und grotesk mit dem Alten ein Neues, nämlich die alles einreissende Skepsis,

3. steigen aus diesem Ringen allmählich neue transcendente Gedanken des Dichters auf.

Die Einzeluntersuchung hat hier ihre besonderen Schwierigkeiten. Wir finden, namentlich in den Liebes- und Ritterszenen, Ansichten über nature und fortune, die keinen Fortschritt aufweisen, sondern stark das Begriffsbild der Jugenddramen wiedergeben. Wir finden in den philosophisch langen Staatsreden des dritten Aktes eine fast programmatische Rekapitulation der Begriffe, wie sie sich bis Julius Caesar einschliesslich kristallisiert haben. Wir finden in allem und über allem den Skeptizismus und den Pessimismus, der sich, „Einheit bildend", auf das Ganze der Handlung verteilt. Wir finden endlich dunkel transcendente Gedanken wie fernes Morgengraun auftauchen in einem alles einreissenden Meer von Subjektivismus. Dieses Durcheinander der Begriffsauffassung macht uns die vielfach vertretene Ueberarbeitungshypothese glaubhaft. Wir betrachten das Drama und wenden unsern Blick zuerst auf „das Alte".

1. Das Alte.

Wir haben zunächst eine zusammenfassende Wiederholung unserer Begriffe festzustellen. Viel von dem, was wir bisher gefunden, wird vertreten von Odysseus, dem ruhigen, schlauen Staatsphilosophen; von Nestor, dessen Alter doch in vielen, wenn auch nicht allen Dingen, einigen Konservativismus verspricht, und endlich natürlicherweise von Agamemnon, dem König.

Alles, fortune wie nature, unterstellt Odysseus der „line of order" oder wie Hektor das in der zweiten Szene des zweiten Aktes nennt, den „moral laws of Nature and of nation".

Unter der thematisch vorausgestellten „line of order" subsummieren sich also die Wechselbegriffe „nature: fortune".

Die Wechselbeziehung beider besteht nun einerseits darin, dass sich die wahre Natur in den Stürmen des Schicksals bewährt. Für Natur haben wir dabei oft Charakter als „gegebene Anlage" anzusetzen. Unser wahrer Charakter, wie er uns naturgegeben und gemäss ist „the fineness of which metal" soll sich bewähren „in the wind and tempest of her (fortune's) frown"; nicht „in fortune's love" und zwar zu dem Zwecke und der Absicht: „to find persistive constancy in men!" Dazu vergleiche: I. 3. 21—30.

> To find persistive constancy in men:
> The fineness of which metal is not found
> In fortune's love; for then the bold and coward,
> The wise and fool, the artist and unread,
> The hard and soft, seem all affined and kin:
> But, in the wind and tempest of her frown,
> Distinction, with a broad and powerful fan,
> Puffing at all, winows the light away;
> And what hath mass or matter, by itself
> Lies rich in virtue and unmingled.

Andererseits besteht die Wechselbeziehung beider Begriffe — das ist ganz dasselbe — darin, dass man sein Schicksal macht in dem notwendigen Wechsel der Natur: Vergleiche: I. 3. 32—54.

> *Nest.* With due observance of thy god-like seat,
> Great Agamemnon, Nestor shall apply
> Thy latest words. In the reproof of chance
> Lies the true proof of men: the sea being smooth,
> How many shallow bauble boats dare sail
> Upon her patient breast, making their way
> With those of nobler bulk!
> But let the ruffian Boreas once enrage
> The gentle Thetis, and anon behold
> The strong-ribb'd bark through liquid mountains cut,
> Bounding between the two moist elements,
> Like Perseus' horse; where 's then the saucy boat
> Whose weak untimber'd sides but even now
> Co-rivall'd greatness? Either, to harbour fled,
> Or made a toast for Neptune. Even so

Doth valour's show and valour's worth divide
In storms of fortune; for in her ray and brightness
The herd hath more annoyance by the breese
Than by the tiger; but when the splitting wind
Makes flexible the knees of knotted oaks,
And flies fled under shade, why then, the thing of courage,
As roused with rage, with rage doth sympathise,
And with an accent tuned in self-same key,
Retorts to chiding fortune.

Die stille See, dann „the ruffian Boreas"; das schwache Fahrzeug und „the strongribbed bark"; the breese" und „the tiger" und „the knotted oak" — alles sind notwendige Unterschiede und Wechsel in der Natur, durch welche hindurch „doth valour's show and valour's worth divide".

Hier ist der Charakter von der andern, von der werdenden, sich behauptenden, sich durchsetzenden Seite als ein Stück „aktives fortune" aufgefasst. Die Beziehungen von dieser Seite aus zu betrachten, ist letztlich ganz dasselbe, sodass der Dichter die Stürme der See und die Stürme des Lebens hier direkt „storms of fortune" und „chiding fortune" nennt, also die Begriffe nature und fortune vertauscht, weil ihm die Symbolik und Subjektivierung der Natur in diesem Zusammenhang eben fortune ist. Die Wechselbeziehung beider Begriffe ist also eine so enge geworden, dass bei der Annäherung ihrer Beziehung sich beide schneiden und dann ihren Platz gewechselt haben; das ist eben möglich, weil beide gleichmässig unter dem einen „moral law" oder unter der einen „line of order" stehen.

Die Probe für die Richtigkeit dieser positiven Wechselbeziehung finden wir in ebenderselben Szene, wo uns ein negatives Auseinanderklaffen, eine Dissonanz unserer Begriffe geschildert wird. Statt der übergeordneten „line of order" herrscht das Gesetz des Umsturzes; nichts steht mehr „in the authentic place", vielmehr gilt von allem: „in evil mixture to disorder wander". Statt der kos-

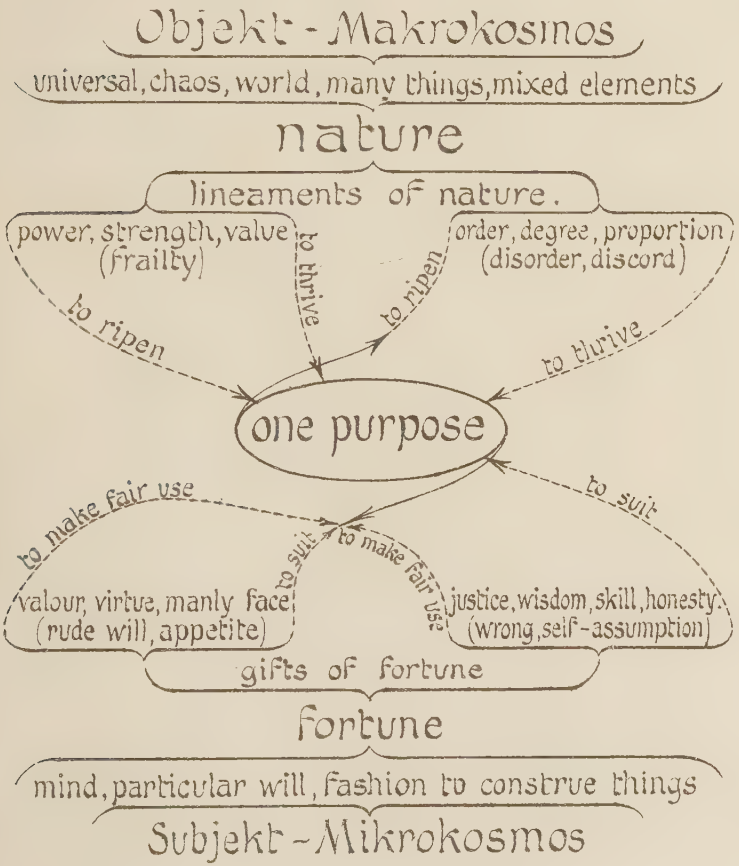
mischen Harmonie tritt also das Gegenteil ein. Vergleiche I. 3. 109—26.

> Take but degree away, untune that string,
> And, hark! what discord follows; each thing meets
> In mere oppugnancy: the bounded waters
> Should lift their bosoms higher than the shores,
> And make a sop of all this solid globe:
> Strength should be lord of imbecility,
> And the rude son should strike his father dead:
> Force should be right; or rather, right and wrong,
> Between whose endless jar justice resides,
> Should lose their names, and so should justice too.
> Then every thing includes itself in power,
> Power into will, will into appetite;
> And appetite, an universal wolf,
> So doubly seconded with will and power,
> Must make perforce an universal prey,
> And last eat up himself. Great Agamemnon,
> This chaos, when degree is suffocate,
> Follows the choking.

Aus dieser Schilderung des Umsturzes geordneter Wechselbeziehung zwischen Objekt und Subjekt, zwischen nature und fortune können wir nun auch wieder, positiv verfahrend, ein Programm harmonisch geordneten Wechsels rekonstruieren. Dabei wollen wir die in den letzten Stücken gewonnenen und geordneten Begriffe, soweit sie analog und charakteristisch sind, einrangieren und zu einem Bilde zusammensetzen, das nur aus Shakespearischen Worten besteht. Es muss zugestanden werden, dass eine solch strikte Schematisierung, zu welcher wir schreiten wollen, natürlich nur sehr indirekt zu den genialen Kunstprodukten seiner Dramen stehen kann; aber jedes begriffliche Analysieren und Schematisieren ist eine gewisse Vergewaltigung, die wir jedoch einer logischen Rechenschaft und Klarheit schuldig sind; ausserdem aber haben wir es ja nicht mit der Analyse der Dramen Shakespeares zu tun, sondern mit der Analyse zweier Begriffe, die wir mit den Mitteln unserer heutigen Bildung und

von dem Standpunkte unserer heutigen Zeit aus wissenschaftlich zu erfassen suchen, um sie dann im Verständnis der einzelnen Dramen wieder anzuwenden.

Folgende Tabelle zeigt das Resultat der bisher gewonnenen Untersuchungen:



So hat die objektive nature die subjektiven Normen von fortune, und das subjektive fortune hat die objektiven Normen der nature, weil „one purpose“ sich auswechselt.

2. Der Kampf.

In dies Gewebe harmonischer Wechselbeziehung braust der verheerende Wirbelwind eines skeptischen Pessimismus. Das ist der grösste und tiefste Einschnitt, den wir in den bisher gewonnenen Betrachtungen feststellen.

Wir haben uns zunächst mit Begriffen zu befassen, die neu sind nach ihrer scharfen Präzision, neu, weil sie sich mit centralisierender Gewalt mitten in unsere alte Wechselthese hineindrängen. So setzen wir zunächst den Begriff „Ehre" in Beziehung zu fortune und nature. Die Ehre wird gedacht als ein Abglanz unseres fortune in dem Gebahren und Benehmen anderer gegen uns. Hierzu vergleiche die fast „philosophische Abhandlung", die Odysseus über die Ehre liest. III. 3. 95—102.

Ulguss. A strange fellow here
Writes me:
That man, how dearly ever parted,
How much in having, or without, or in,
Cannot make boast to have that which he hath
Nor feels not what he owes but by reflection;
As when his virtues shining upon others
Heat them, and they retort that heat again
To the first giver.

Den Vertreter eines solchen reflektiven Ehrbegriffs nennt Odysseus „a strange fellow", Achill aber hält die Ansicht aufrecht und fährt ergänzend fort: 102—111.

Achil. This is not strange, Ulysses.
The beauty that is borne here in the face
The bearer knows not, but commends itself,
To others' eyes: nor doth the eye itself,
That most pure spirit of sense, behold itself,
Not going from itself; but eye to eye opposed
Salutes each other with each other's form;
For speculation turns not to itself
Till it hath travell'd, and is married there
Where it may see itself.

Sehr richtig macht Odysseus auf die gefährlichen Folgen solcher Anschauung aufmerksam; sie müssen zur

Skepsis zum Pessimismus führen. Die Ehre, als etwas Persönliches gehört in den Mikrokosmos, haftet allein am Individuum. Wenn sie nun „travelling" ist, verliert sie sich, findet sich nicht wieder zurück — der Mensch erntet dann Undankbarkeit und Ungerechtigkeit, wie er meint. Das aber erklärt sich daraus, dass man die Ehre falsch bezieht, dass sie nicht an uns haftet „for being-simply man", sondern nur unser Milieu trifft, in dem wir gerade stehen. Vergl. III. 3. 74—85.

Achil. What! am I poor of late?
'T is certain, greatness, once fall'n out with fortune,
Must fall out with men too: what the declined is
He shall as soon read in the eyes of others
As feel in his own fall; for men, like butterflies,
Show not their mealy wings but to the summer,
And not a man, for being simply man,
Hath any honour, but honour for those honours
That are without him, as place, riches, and favour,
Prizes of accident as oft as merit:
Which when they fall, as being slippery standers,
The love that lean'd on them as slippery too,
Do one pluck down another, and together
Die in the fall.

Also die Ehre trifft Dinge „that are without him, as place, riches, and favour". Diese Ungerechtigkeit empört den Menschen, er fängt an, das eine grosse Sittengesetz alles Geschehens zu bezweifeln; er fühlt sich: „Fallen out with fortune", das heisst: er wird Pessimist.

Zürnend appelliert er an die Natur, welche er für eine unsinnige Umwertung aller Werte verantwortlich macht, oder er schilt, was dasselbe besagt, auf alles Bestehende und die böse Zeit: III. 3. 127—30.

Nature, what things there are,
Most abject in regard, and dear in use!
What things, again most dear in the esteem,
And poor in worth!

145 –47:

Ulyss. Time hath, my lord, a wallet at his back,
Wherein he puts alms for oblivion,
A great-sized monster of ingratitudes:

In diesem Schwanken, diesem Zweifel, der mit dem Glauben an eine feste Weltordnung ringt, wird der Dichter deterministisch: Alle „gifts of fortune", die sonst aus dem freien Willen heraus entstanden, sind zu willenlosen Knechten einer falschen, bösen Zeit, zu Produkten einer blinden, willkürlichen Natur geworden. III. 3. 165—79.

For time is like a fashionable host,
That slightly shakes his parting guest by the hand,
And with his arms outstretch'd, as he would fly,
Grasps in the comer: welcome ever smiles,
And farewell goes out sighing. O! let not virtue seek
Remuneration for the thing it was;
For beauty, wit,
High birth, vigour of bone, desert in service,
Love, friendship, charity, are subjects all
To envious and calumniating time.
One touch of nature makes the whole world kin,
That all with one consent praise new-born gawds,
Though they are made and moulded of things past,
And give to dust that is a little gilt
More laud than gilt o'er-dusted,

Neben diesem schreienden Weltschmerz läuft dann bezeichnender Weise die Schilderung einer rohen Ellenbogenpolitik her, die mit der letzten Verzweiflung versucht, sich innerhalb einer zerschlagenen nature sein schwankendes fortune zu stehlen. III. 3. 153—63.

Take the instant way;
For honour travels in a strait so narrow
Where one but goes abreast: keep then the path;
For emulation hath a thousand sons
That one by one pursue: if you give way,
Or hedge aside from the direct forthright,
Like to an enter'd tide they all rush by
And leave you hindmost;
Or, like a gallant horse fall'n in first rank,
Lie there for pavement to the abject rear,
O'errun and trampled on:

3. Neu auftauchende transcendente Gedanken.

Wohin nun führt eine solche Verzweiflung an der eigenen Kraft, solche Verzweiflung an allem Bestehendem? Ganz allmählich von der Immanenz zur Transcendenz. Das ist in der Geschichte der Philosophie und Religion tausendfach vorgebildet! Auch davon sind in unserem Drama schon Spuren zu finden. Durch das Einschränken der eigenen Kraft, durch das Bescheiden der eigenen Weisheit, gewinnt der Dichter Raum, durch die Not der Enttäuschung gar Sehnsucht nach transcendenter Kraft und Weisheit. Eine Vorstufe für solche Gedanken sind die Worte des Troilus: IV. 4. 93—97.

> *Tro.* No.
> But something may be done that we will not:
> And sometimes we are devils to ourselves
> When we will tempt the frailty of our powers,
> Presuming on their changeful potency.

Eine ähnliche Warnung und Vertiefung erhält die Weisheit des Menschen, die nach III. 3 „like the gods" „knows almost every grain of Pluto's gold, finds bottom in the incomprehensive things".

Dennoch muss sogar ein Denker wie Odysseus ihre Grenzen anerkennen. Auch er merkt, dass man schliesslich doch irrationale Faktoren in eine Weltauffassung mit verrechnen muss. Vergleiche: III. 3. 202—05.

> There is a mystery, with whom relation
> Durst never meddle, in the soul of state,
> Which hath an operation more divine
> Than breath or pen can give expressure to.

Kapitel X.

Hamlet.

Wir können nicht umhin, das Hamlet-Problem für das Problem unserer Begriffsanalyse in diesem Stadium

anzusehen. Eine überaus wichtige Stelle für den Ausgang unserer Betrachtung finden wir: I. 5. 96—104.

> Remember thee!
> Ay, thou poor ghost, while memory holds a seat
> In this distracted globe. Remember thee!
> Yea, from the table of my memory
> I'll wipe away all trivial fond records,
> All saws of books, all forms, all pressures past,
> That youth and observation copied there;
> And thy commandment all alone shall live
> Within the book and volume of my brain,
> Unmix'd with baser matter:

Die Wirklichkeit passt in ihrer schrecklichen Nacktheit nicht mehr zu der Bildung, den Jugendeindrücken und den bisherigen eigenen scharfsinnigen Beobachtungen des jungen Hamlet. Alle diese „books, forms, pressures past" sind Bildungselemente einer heiteren, geistreichen Renaissance, auf Grund deren der junge Prinz bisher seine „observations" machte.

Sie alle zerfallen plötzlich in ein Nichts bei der schrecklichen Geisteserscheinung. Der Konflikt in Hamlet, zugleich sein Pessimus, ist ebenderselbe dieser ganzen, dunklen Periode, nur selbständig nüanciert, nämlich der: alte Theorien zerbrechen vor der neu erscheinenden Wirklichkeit. Sein heimatlich schlagendes Herz fühlt seiner ganzen Jugend zu Trotz, dass das Ich und die Welt nicht in versöhnter Harmonie, sondern im Kampf stehen. Seine klassische Bildung steht vor der rauhen Wirklichkeit. Er ist in die Unterscheidungsjahre gekommen. Die Folge davon ist, dass ihm die früher so harmonisch geordnete nature zerbricht. Sein Herz muss es schmerzlich fühlen, dass es doch mehr zwischen Himmel und Erde gibt, als seine Schulweisheit sich träumen liess. Damit ist schon in nuce das Neue dieser Phase, in der wir stehen, gegeben: die Transcendenz.

Es wird sich empfehlen, bei der Einzelbesprechung analytisch dem Werdegang des Dramas zu folgen, dabei aber gleich die Resultate synthetisch zu verbinden.

a) Akt I.

Das eigentliche Urmotiv, das Treibende des ganzen Stückes, ist gleich von vornherein ein supranaturales: Der Geist des gemordeten Königs. Also das erste Faktum, vor das die klassisch geschulten jungen Männer Hamlet und Horatio gestellt werden, ist mit den Sinnen, mit dem Verstande, überhaupt mit dem hergebrachten Schulapparat nicht zu fassen und zu verstehen, man muss es schlechterdings glauben. Dem gibt zunächst Horatio Ausdruck: I. 1. 56—61.

> *Ber.* How now, Horatio! you tremble and look pale;
> Is not this something more than fantasy?
> What think you on't?
> *Hor.* Before my God, I might not this believe
> Without the sensible and true avouch
> Of mine own eyes.

Was hat die Erscheinung zu bedeuten? Antwort 1. 112:

> *Hor.* A mote it is to trouble the mind's eye.

Zunächst wirkt die Erscheinung befremdend, ja erschreckend, dann versucht er in seiner Nüchternheit, sie einzuordnen in ein vernünftiges Weltbild: 1. 122—25.

> As harbingers preceding still the fates
> And prologue to the omen coming on,
> Have heaven and earth together demonstrated
> Unto our climatures and countrymen.

Horatio sucht also trotzdem noch an einer Konformität von heaven and earth, von nature und fate festzuhalten, bis ihn eben Hamlet belehrt, dass es mehr Dinge zwischen Erd' und Himmel gebe, als seine Schulweisheit sich träumen lasse.

Ganz anders steht Hamlet gleich von Anfang an der Geistesoffenbarung gegenüber. Melancholisch, mit düsteren Wolken über seinem Gemüte tritt er auf und hört zähneknirschend die heuchlerischen Trostworte seiner „neuen Eltern" an über die allgemeine Notwendigkeit des Sterbens und Vergehens. Seine erste freie Gefühls-

auslösung in Worten ist ein grimmiges Hadern mit dem Geschick. Ihm gegenüber sieht er sich die Hände gebunden, weil er fühlt, dass es transcendent verankert ist. 2. 131—37.

> Or that the Everlasting had not fix'd
> His canon 'gainst self-slaughter! O God! God!
> How weary, stale, flat and unprofitable
> Seem to me all the uses of this world.
> Fie on't! ah fie! 't is an unweeded garden,
> That grows to seed; things rank and gross in nature
> Posses it merely. That it should come to this!

Neben und über der nature, die einem „unweeded garden" gleicht, steht irgendwo der Everlasting, der seinen „canon fixes" gegen ein selbbestimmendes Endemachen mit dem Leben. Es ist also mit dem Zusammenbruch der nature auch die fröhliche, kräftige Immanenz des Schicksals gefallen. Früher war es der tatenlustige, zielbewusste Mensch, welcher sein gut Teil dazu beitrug — ja eigentlich alles kam auf ihn an — „to fix the canon" oder „to construe things after his fashion, wie es auch hiess. Aber Kraft und Vernunft, mit welchem Hammer der Mann sein Schicksal schmiedet, sind zerbrochen in ohnmächtiger Hand. Der Mensch in seiner Pein scheint noch unter dem Tiere zu stehen: 2. 150—51.

> O God! a beast, that wants discourse of reason,
> Would have mourn'd longer,—

In solcher Gemütsverfassung schenkt er den Worten seines Freundes sofort Gehör und begehrt den Geist zu sehen, der schon unbewusst über seinem „prophetischen Gemüte" schwebte. Dieser seiner supranaturalen Unterströmung entsprechen die verächtlichen Aussprüche, welche er auf der Terasse über die Natur tut, als deren Sklave er sich fühlt: 4. 23—37.

> So, oft It chances in particular men,
> That for some vicious mole of nature in them,
> As, in their birth, wherein they are not guilty,
> Since nature cannot choose his origin,

By the o'ergrowth of some complexion,
Oft breaking down the pales and forts of reason,
Or by some habit that too much o'er-leavens
The form of plausive manners; that these men,
Carrying, I say, the stamp of one defect,
Being nature's livery, or fortune's star,
Their virtues else, be they as pure as grace,
As infinite as man may undergo,
Shall in the general censure take corruption
From that particular fault: the dram of eale
Doth all the noble substance of a doubt
To his own scandal.

An Stelle eines harmonisch-monistischen Naturalismus tritt ein dualistisch klaffender Zusammenbruch, man könnte das auch einen „Katanaturalismus" nennen. Die alten Beziehungen von nature: fortune hängen noch in seinen Gedanken, aber zerrissen, verstimmt, durcheinander, widersprechend: „being nature's livery or fortune's star". Beim Anblick des Gespenstes ringt dann dieser Katanaturalismus, die Verachtung der alten Schulweisheit, mit dem schreckhaft Uebersinnlichen, das er eben auch mit der von ihm selbst verachteten Schulweisheit nicht fassen kann. Mit den Gedanken menschlicher Vernunft kann er es eben nicht fassen, und er hat noch nichts anderes, mit dem er überzeugend und zuversichtlich angreifen könnte: 4. 54—56.

And we fools of nature
So horridly to make our dispositon
With thoughts beyond the reaches of our souls?

Aber er sucht sich zu fassen, weil er eben das Natürliche verachtet, weil sein Gemüt über sie und ihre Vernunftsinterpretation hinausweist. So legt er zweimal eine Art transcendentes Bekenntnis ab. Sein Leben, das Geschenk der Natur, verachtet er; seine Seele hält er für unsterblich und den Notwendigkeitsgesetzen der Natur nicht unterworfen: 4. 64—67.

Ham. Why, what should be the fear?
I do not set my life at a pin's fee;
And for my soul, what can it do to that,
Being a thing immortal as itself?

Noch wichtiger ist sein zweites transcendentes Bekenntnis, weil es zugleich das sonst naturalistisch immanente fortune transcendentalisiert: 4. 83—85.

> *Ham.* My fate cries out,
> And makes each petty artery in this body
> As hardy as the Nemean lion's nerve.
> Ghost *beckons.*

So folgt Hamlet der Stimme des Geistes. Sie fixiert von oben den Kanon seines Lebens, das er in einer zerbrochenen Natur um ihn führen soll.

So sieht er sich gleich im Anfang in einem Gegensatz von oben und unten, in einem Widerspruch zu seiner eigenen Natur und Vernunft, in die er doch geboren ist. Der Konflikt muss folgen; denn seine Zeit ist ebenso wenig reif für ihn, wie er für sie, weder um ihn noch in ihm. Seine Jugendbildung — die der Renaissance — schrieb ihm eine vernunftgemässe Konformität zwischen Welt und Leben, zwischen Subjekt und Objekt, vor. Die Wirklichkeit entspricht dem nicht, das sieht er klar vor sich. Aber seine Jugendbildung ist völlig ausserstande, in ihm eine Konformität heterogener Welten, Naturalismus, und Supranaturalismus, anzubahnen. So kann er diese schreckliche Offenbarung (eternal blazon), die kein Ohr von Fleisch und Blut fasst, auch nicht fassen, sie muss ihn sprengen. Charakteristisch ist es, dass sich der Geist in seinem längeren Gespräch mit Hamlet so gerne und so oft religiös-christlicher Wendungen bedient. Sie waren eben in jener Zeit des Naturalismus die einzigen Träger wirklicher Transcendenz. Wenn also Shakespeare in jener Epoche des Zusammenbruches strandete in den „dreams" supranaturaler Spekulation, so führte der Weg dorthin durch religiöse Gedanken; denn bis damals war ein selbständiger philosophischer Idealismus noch nicht gedacht. So weit ist aber Hamlet am Ende des ersten Aktes noch lange nicht, vielmehr fühlt er sich durch den Geist und seine Offenbarung nun von zwei Seiten be-

drängt: unter ihm geht die Natur aus den Fugen, über ihm droht ein Gespenst mit dem Kanon der Rache, das vor seinem klugen Kopfe zu luftig ist, als dass er es restlos anerkennen möchte. Und dabei schreit diese geheimnisvolle Stimme von oben mitten hinein in sein allerpersönlichstes Schicksal. So steht er mit gebundenen Armen vor einer zertrümmerten Welt, die er neu bauen soll: 5. 189—90.

> The time is out of joint; O cursed spite,
> That ever I was born to set it right!

Akt II.

Eine gewaltige Aenderung geht in Hamlet vor, nur ein vorgegebener Wahnsinn kann sie notdürftig verbergen. Trotzdem fällt dem König sehr bald auf — denn auch er steht unter der Rache des Geistes von oben —, dass ein grosser Umschwung das Innere seines Neffen ergriffen hat. So äussert er sich zu Güldenstern und Rosenkranz 2. 4—7.

> Something have you heard
> Of Hamlet's transformation; so call it,
> Since not the exterior nor the inward man
> Resembles that it was.

Diese „transformation" des „inward man" besteht eben in jener mystischen Abhängigkeit Hamlets von dem transcendenten Gebote des Geistes. Das ahnt der König, dem als ausgesprochenem Wollüstling solche Gedanken nur Unruhe verursachen. Er hält es vielmehr noch mit der alten Philosophie, weil sie in sein faules Privatleben besser passt. So machte er schon im ersten Akte aus der „necessity" eine „virtue". Aber diese frühere Auffassung von Nature hat für Hamlet längst keine Zug- und Beweiskraft mehr. Vergleiche I. 2. 98—102.

> For what we know must be and is as common
> As any the most vulgar thing to sense,
> Why should we in our peevish opposition

Take it to heart? Fie! 't is a fault to heaven,
A fault against the dead, a fault to nature,
To reason most absurd, whose common theme
Is death of fathers, and who still hath cried,
From the first corse till he that died to-day,
'This must be so'.

Wieder sehr charakteristisch für die alte, frühere Wechselbeziehung beider Begriffe folgt dann in dem Gespräch mit Güldenstern und Rosenkranz, dem „par nobile fratrum", der stärkste und kräftigste Ausspruch gegen das Geschick. Ein Glück, das in ihrem Schosse zwei solche Tröpfe bergen kann, muss nach Hamlets Meinung eine Metze sein. 2. 247—48.

Ham. In the secret parts of Fortune? O! most true; she is a strumpet. What news?

Also nature-carriot, fortune-strumpet, damit hören zunächst alle weiteren Begriffe auf. Es muss psychologisch eine momentane Ermattung des Denkens eintreten. Aus diesem Zusammenhang heraus muss man das unmittelbar sich anschliessende Wort über das Denken verstehen. 2. 263—65.

Ham. Why, then 't is none to you; for there is nothing either good or bad, but thinking makes it so:

Man hüte sich, diese Worte aus dem Zusammenhang zu reissen und ihnen eine für Hamlet zentralcharakterische Bedeutung geben zu wollen. Bezeichnend für die psychische Labilität des Hamlet, folgt nun in seinen weiteren leidenschaftlichen Ausbrüchen gegen alles Sein und Sollen eine reaktionäre, „sentimentale" Phantasievorstellung, wie alles hätte gut und schön sein können. Diese klassisch-harmonischen Wechseltheorien von Makro- und Mikrokosmos sind ein Balsam für sein zerrissenes Herz. 2. 320—35.

I have of late, but wherefore I know not, lost all my mirth, forgone all custom of exercises; and indeed it goes to heavily with my disposition that this goodly frame, the earth, seems, to me a sterile promontory; this most excellent

nopy, the air, look you, this brave o'erhanging firmament, this majestical roof fretted with golden fire, why, it appears no other thing to me than a foul and pestilent congregation of vapours. What a piece of work is a man! how noble in reason! how infinite in faculty! in form and moving how express and admirable; in action how like an angel! in apprehension how like a god! the beauty of the world! the paragon of animals! And yet, to me, what is this quintessence of dust?

Das ist eine tieftragische Gegenüberstellung von „einst" und „jetzt", von Idealität und Realität, von nature und fortune. Weit tragischer aber als diese Reflxionen sind die vergeblichen Versuche, mit den Mitteln der Vernunft, mit seiner alten Schulweisheit, sich die übernatürlichen, neuen unsichtbaren Mächte, die so zwingend bestimmend auf sein Geschick einwirken, sich die Unnatur seiner aus den Fugen gegangener Zeit zu erklären und sie begrifflich zu fassen. 2. 399—401.

'S blood, there is something in this more than natural, if philosophy could find it out.

Wir betonen noch einmal, dass in diesem Rückfall Hamlets in seine alte Schulweisheit die grösste Tragik und das Hauptproblem zu finden ist. Seine Vernunft, seine humanistische Bildung verlangt festeren Grund, als ein metaphysischer, irrationaler Geistesruf zur Rache ist. Seine Vernunft bringt ihn in die grössten Konflikte, sie klemmt und schiebt sich hemmend zwischen sein prophetisches Gemüt und sein ihm von oben vorgeschriebenes Geschick. 2. 651—58.

The spirit that I have seen
May be the devil; and the devil hath power
To assume a pleasing shape; yea, and perhaps
Out of my weakness and my melancholy,
As he is very potent with such spirits,
Abuses me to damn me. I 'll have grounds
More relative than this: the play's the thing
Wherein I'll catch the conscience of the king.

I'll have grounds more relative than this", so sagt immer wieder und wieder der Verstandesmensch in ihm. Dadurch ist jetzt der tragische Konflikt noch viel grösser und stärker als am Ende des ersten Aufzuges. Dort ein Aufschrei schwacher Hilflosigkeit, weil er seine Kräfte mit begraben sah in dem allgemeinen Zusammenbruch der Natur. Hier am Ende des zweiten Aufzuges lockt ihn sein allzu subtiler Verstand zurück in die eben zerbrochene Natur, er kann die einzelnen Trümmer aus eigener Weisheit nicht wieder zusammenfinden und -passen. Er will Immanenz des Geschickes, das heisst, sein Witz, sein kluger Geist soll es schaffen: „I'll catch the conscience of the king". Er will das Gewissen fangen, das längst in der Kerkerhaft einer viel grösseren, unsichtbaren Weisheit ist.

Wozu noch einmal den König fangen? Sein Gemüt hat ihm schon tausendfach das Todesurteil gesprochen, der König ist ja bereits gerichtet, wozu noch einmal der Plan einer fein ausgeklügelten peinlichen Gerichtssitzung? Hamlet kann es noch nicht vollziehen, er kann nicht handeln, nicht, weil er zu charakterlos und schwach dazu wäre, o nein, sondern weil sein Verstand ein Veto einlegt gegen das, was jene irrationale, unheimliche Stimme in ihm sagt. Das ist ein Kampf zwischen Transcendenz und Immanenz des Geschickes.

Der dritte Akt gibt statt der Handlung in der Hauptsache Theorien: grounds and play; es tritt ein naturgemässer Stillstand der Aktion ein, wo um so schneller das brütende Gehirn arbeitet.

c) Akt III.

Der grosse Monolog Vers 56 ff. führt uns mitten hinein in den Kampf, den wir am Ende des zweiten Aktes zwischen Immanenz und Transcendenz des in „heart-ache and thousand natural shocks" und „the slings and arrows of outrageous fortune" verstrickten Hamlet.

Eine analoge Situation im Grossen finden wir im Altertum. Bei den Griechen entstand aus den Trümmern philosophischer Systeme und dem Sumpfe einer aus- und abgelebten Zeit der Sophismus. Eine objektive Wahrheit gab es für ihn überhaupt nicht mehr. Der νοῦς,, der zwecksetzende Beweger aller Materie war einem völligen Subjektivismus gewichen. Das schrankenlos und willkürlich denkende Ich mit vorstellungsarmen und inhaltlosem, aber subtil scharfem logischen Verstande löste alles auf, zersetzte alles. Dieser völlige Nihilismus auf sittlichem und intellektuellem Gebiete führte dazu, das Kommen des weisen Träumers, Sokrates, vorzubereiten; der mit seinem göttlichen δαιμόνιον eine neue, alles belebende Philosophie der Sittlichkeit schuf.

So könnten wir die eine Seite der düsteren Periode in Shakespeare's Wirken die „sophistische" nennen, und der Herzkampf dieser Phase tobt sich in Hamlet aus. Auch für Hamlet hat der νοῦς eines Anaxagoras als harmonischer Ordner der σπέρματα πάντων χρημάτων aufgehört zu wirken. In und über ihm aber regt und wogt in gefährlicher Verborgenheit ein sokratisches δαιμόνιον. Zwischen hinein in den Sophismus und ein dunkles δαιμόνιον sehen wir den fein begabten Hamlet gedrängt. Hierzu vergleiche: 3. 56—73.

To sleep: perchance to dream: ay, there's the rub;
For in that sleep of death what dreams may come
When we have shuffled off this mortal coil,
Must give us pause. There's the respect
That makes calamity of so long life;
But that the dread of something after death,
The undiscover'd country from whose bourn
No traveller returns, puzzles the will,
And makes us rather bear those ills we have
Than fly to others that we know not of?
Thus conscience does make cowards of us all;
And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er with the pale cast of thought,

> And enterprises of great pith and moment
> Whith this regard their currents turn away,
> And lose the name of action.

Eine zersetzende Vernunft bemächtigt sich seiner in ihm entstehenden transcendenten Ideen und droht sie hinabzuziehen und herabzuwürdigen zu einer sophistischen Dialektik. So erscheint ihm das „something after death" als pure „dread". Seine Vernunft gerät in Widerspruch mit sich selbst: sein „conscience" d. h. hier sein „Selbstbewusstsein" macht ihn zum „coward". In einseitiger Vernunftsverblendung vertauscht er alle Werte und Begriffe. Jener „pale cast of thought", mit welchem „the native hue of resolution is sicklied o'er", nach seiner Meinung das, was wir δαιμόνιον bei Hamlet nennen wollen, ist in Wirklichkeit nichts anderes als sein eigener Sophismus, sein höchst persönlicher Scepticismus; seine Vernunft und sein spitzfindiges Denken, sie sind es, die so blass sind, weil sie so weit von der oft eben unfassbaren Wirklichkeit sich entfernt haben. Also nicht sein δαιμόνιον sondern wie Ophelia es auch ganz richtig erkennt, seine Vernunft „is sicklied o'er". Vergleiche die Worte Ophelias: 167—86.

> Now see that noble and most sovereign reason,
> Like sweet bells jangled, out of tune and harsh;

Die in der zweiten Szene folgende Unterredung mit den Schauspielern wirkt ablenkend beruhigend auf Hamlet. Dabei kommt er zu sehr klaren, gesunden Gedanken, was ja bei der Labilität seines Gemütslebens gar nicht zu verwundern ist. 2. 23—28.

> For any thing so overdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is, to hold, as 't were, the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure.

Das Schauspiel ist das Bindeglied zwischen der fugenlosen Zeit und seinem Skepticismus, an das Schauspiel glaubt Hamlet immer noch. Den Glauben an eine „nature"

hat er verloren, aber an das Schauspiel als einem „mirror to hold up to nature“ glaubt er noch — also kein völliger Skepticismus! Was ist aber dieser „mirror“? Unseres Erachtens nichts anderes als die reine Idee ebenderselben nature, in welcher er Boden und Halt verloren hat. Damit befindet er sich auf einer transcendalen Linie zu einem philosophischen Idealismus, freilich ein Idealismus der Enttäuschung und Verzweiflung. Dieselbe Klarheit im Denken legt er dann auch in der nun folgenden Unterhaltung mit Horatio an den Tag. 73—82.

> **For thou hast been**
> **As one, in suffering all, that suffers nothing,**
> **A man that fortune's buffets and rewards**
> **Hast ta'en with equal thanks: and bless'd are those**
> **Whose blood and judgement are so well commingled**
> **That they are not a pipe for fortune's finger**
> **To sound what stop she please. Give me that man**
> **That is not passion's slave, and I will wear him**
> **In my heart's core, ay, in my heart of heart,**
> **As I do thee.**

Eine abgeklärte Auffassung vom fortune können wir selbstverständlich von ihm noch lange nicht erwarten, vielmehr erinnert die Fassung: „a pipe for fortune's finger“ an das fatum der Alten.

Horatio ist der Spiegel, in welchem Hamlet sich und sein fortune gesund sehen möchte. Also Hamlet hat noch nicht den ganzen Glauben an die Menschheit verloren, an seinen treuen Freund Horatio glaubt er von Anfang bis zu Ende.

Wie also das Schauspiel ein mirror up to nature, so ist hier sein Freund ein mirror up to his heart, up to fortune; durch beides wird Hamlet dramatisch hochgehalten und bewahrt vor völligem Zusammenbruch, dem er am Anfang dieses dritten Aktes anheimzufallen drohte. Schauspiel und Freund bilden realistisch-idealistische Mächte. Horatio ist ein Mann, der wirklich die Idee einer Freundschaft realisiert, der wirklich ein glückliches for-

tune realisiert, und auf der anderen Seite das Schauspiel, ein real-idealer Faktor, der die Wirklichkeit reinigen soll, beides liegt auf einer transcendentalen Linie. Der ruhige Verlauf des Schauspiels im Spiele lässt uns auf eine endliche Lösung des Konfliktes hoffen. Vergl. 206—09.

But, orderly to end where I begun,
Our wills and fates do so contrary run
That our devices still are overthrown,
Our thoughts are ours, their ends none

Dies „orderly to end" zeigt, dass in jenem Königsspiele wirklich die Probleme des ganzen Dramas fortlaufen, dass das Spiel im Spiel mitspielt im ganzen Spiele. Eine Konformität zwischen dem Ich und einem transcendenten Schicksal wäre sehr wohl denkbar, wenn nämlich „our wills and fates" nicht mehr so contrary run". Hamlet fände diese Konformität, wenn er, der feine Pläneschmied, nur nicht immer seine Vernunft für das den Willen allein normieren und motivieren sollende hielte — was ja in re garnicht bei ihm der Fall ist. Wenn es in ihm zu einer Versöhnung zwischen seiner sophistischen Klugheit und seinem δαιμόνιον käme, dann würde er zwar den alten naturalistischen Auffassungen valet geben müssen, dafür aber den so auf ihn einstürmenden neuen supranaturalen Ideen wirklich den Platz einräumen, auf den sie sich doch drängen. Soweit ists aber erst im fünften Akte, noch kann er nicht so weit sein; denn noch stehen sich eben will and fate exklusiv gegenüber. Erst muss sich sein durchaus diesseitiger Wille, weil lediglich vom Verstand geführt, der Knecht seiner Zeit, wie ihn Hamlet selbst nennt, den Kopf einrennen an der grossen dunklen Grenzwand zwischen Transcendenz und seiner dem Diesseit immanenten Aufgabe.

Sehr charakteristisch und wertvoll für die „transcendentalen Linien", welche wir fanden, ist die dritte Szene unseres Aktes, in welcher der ruchlose König seine Wand-

lung durchmacht. Seine platte, schmutzige Naturphilosophie haben wir gleich am Anfang des ersten Aufzuges kennen gelernt; sein Gewissen glaubte damals schon nicht, was sein Mund schwatzte. Jetzt fasst ihn sein δαιμόνιον, ihn, der tief in der niederen Natur unterging, ihn reisst es und zerrt es an das Licht einer gänzlich supranaturalen Höhe. Der Bösewicht betet und zwar wie einer, welcher innerlich ganz sicher rechnet mit der Realität einer — nicht immanenten, sondern transcendenten — Rache und Erfüllung seines Geschickes.

Wir finden hier bei Shakespeare Gedanken eines tiefchristlichen Protestantismus, welche der Dichter in dieser Weise nur aussprechen konnte, wenn er dem Christentum näher, als der bloss dramatische Künstler gegenüberstand. Hieraus dürfen wir aber trotzdem nicht folgern, dass Shakespeare ein christlicher Denker gewesen sei im Grunde seines Herzens. Das ist ein Fehler, in welchen Wordsworth mit seinem Buche: „Shakespeare's Knowledge and Use of the Bible" verfällt, und alle seine Gesinnungsgenossen, die in theologischer Einseitigkeit die frommen Helden Shakespearescher Dramen mit Shakespeare selbst verwechseln. Wir sind vielmehr der Ansicht, dass der Dichter in dieser Zeit die grossen Zweifel und Bedenken seines Hamlet mit durchgekämpft hat, dass also der Hamlet neben seiner persönlichen noch eine typische Bedeutung in dem ganzen Schaffen des Dichters gehabt haben muss. Aber andererseits müssen wir betonen, dass dem Dichter das Christentum in seiner immensen Tiefe wohl bekannt und heilig und tief sympathisch gewesen ist. Wir sehen dabei, dass der recht verstandene Protestantismus durchaus nicht undramatisch wirkt, weil er sich auswirkt nicht als deus ex machina, sondern als ein dem Gewissen des Königs höchst immanenter Kampf, trotzdem er geführt wird zum Teil aus einer andern Welt; denn die Hilfe des Himmels ist zunächst: Rache, Strafe

und Kampf — alle drei im Gewissen vollzogen. Vergleiche hierzu 3. 60—70.

> But 't is is not so above;
> There is no shuffling, there the action lies
> In his true nature, and we ourselves compell'd
> Even to the teeth and forehead of our faults
> To give in evidence. What then? what rests?
> Try what repentance can: what can it not?
> Yet what can it, when one can not repent?
> O wretched state! O bosom black as death!
> O limed soul, that struggling to be free
> Art more engaged! Help, angels! make assay;
> Bow, stubborn knees.

Es ist diese Szene auch deshalb von dramatisch treibender Bedeutung für uns, weil wir im Hamlet vornehmlich ein Seelendrama sehen, das wir so weit wie möglich aus dem Rahmen seiner konkreten Handlung abstrahieren möchten. So bildet diese Wandlung des Königs ein positives Pendant zu dem noch in negativen Zweifeln befangenem Hamlet. Der Mann, um den sich die meisten Gedanken des Prinzen konzentrieren, mündet mit aller Wucht in den Supranaturalismus, für ihn ist Transcendenz das letzte allein Wahre. Er war einer, der sein Schicksal mit frecher und listiger Hand auf den Leichen anderer baute, und dem nun der rächende Gott, den er so krampfhaft nun als Gott der Liebe erkennen möchte, den Hammer aus den Händen reisst, um ihn mit der ganzen Wucht und Schwere einer Ewigkeit ins Gewissen zu schwingen.

Auf das Gebet des Königs folgt das Gespräch Hamlets mit seiner Mutter. Es wundert uns nicht mehr, dass er hier in der vierten Szene trotz seiner vornehmlich philosophisch-skeptischen Denkrichtung, so tiefes Verständnis für das Christentum an den Tag legt. So schilt er die Mutter, dass sie: Vers 48.

> Sweet religion makes
> A rhapsody of words;

Er gibt ferner eine die Natur besiegende Kraft der Ethik zu, wenn er von der Enthaltung, der „abstinence" sagt: V. 165—70.

> Refrain to-night;
> And that shall lend a kind of easiness
> To the next abstinence: the next more easy:
> For use almost can change the stamp of nature,
> And master the devil, or throw him out
> With wondrous potency.

Wir wollen aber diese christliche Sittenpredigt nicht dahin dogmatisieren, dass wir sagten, alle diese Gedanken kämen aus Hamlets Seele; denn dann hörte eben das Hamletproblem hier auf, während es doch tatsächlich weitergeht. Er redet eben hier zu einer Frau im Geiste eines Seelsorgers, seine persönlichen Zweifel und Bedenken schweigen, er hat ein ganz anderes Register gezogen, wenn auch die Töne jener sweet religion tiefwehmütig durch seine Seele erklingen mochten.

Was aber bleibt von den letzten beiden Szenen dieses dritten Aufzuges in Hamlet zurück an positiven Gedankenwerten, wenn wir — was geschehen muss — bei ihm und für ihn die konkrete Erscheinungsform des Christentums abstrahieren? Die Antwort lautet: „Das Transcendente". Freilich, noch immer unbestimmt und vage, aber das δαιμόνιον begann, sich seinem Inneren als etwas in sich Weises einzuordnen. Diese Krystallisation aber ist gewonnen auf Grund eines dramatischen Stillstandes, auf Grund von an sich undramatischer Reflexionen in ihm.

Die realen Seinsmächte dringen nun im folgenden Akte wieder doppelt auf ihn ein. Er verliert wieder die Ruhe in der tobenden, zerbrochenen Natur der Dinge, jeder Anlass verklagt ihn und spornt seine träge Rache an.

d) Akt IV.

In der vierten Scene dieses Aufzuges, wo Hamlet die energische Tatkraft des jungen Fortinbras bewundert, finden wir ihn wieder in ganz ähnlichen Gedanken wie in

jenem grossen Monolog III. 1. 84 ff. „thus conscience does make cowards of us all“ etc. Geradeso wie dort zunächst wieder eine grosse Ueberschätzung und Verwirrung, die Vernunft wird als göttlich verherrlicht. Aber allmählich wird er klarer und ruhiger. — Das ist ein grosser Fortschritt in diesem vierten Akte. — Er seciert (to quarter) die Vernunft, er analysiert sie und wird inne, wie gar wenig sie ihn zur Tat befähige, wie schlecht sie ihm dient zur Erfüllung seines Geschickes: 4. 36—46.

> Sure he that made us with such large discourse,
> Looking before and after, gave us not
> That capability and god-like reason
> To fust in us unused. Now, whether it be
> Bestial oblivion, or some craven scruple
> Of thinking too precisely on the event,
> A thought, which, quarter'd, hath but one part wisdom
> And ever three parts coward, I do not know
> Why yet I live to say 'This thing's to do';
> Sith I have cause and will and strength and means
> To do 't. Examples gross as earth exhort me.

Es ist ein grosser Fortschritt, wenn er einsieht, dass er nicht vorwärts kommt durch „some craven scruple of thinking too precisely on the event“. „Thinking too precisely“ und „a thought quartered hath ever three parts coward“. Das ist tatsächlich ein Riesenfortschritt in dem Kampfe zwischen Immanenz, Klugheit, dem δαιμόνιον und der Transcendenz. Er weiss jetzt wenigstens, er hat „cause and will and strength and means to do it“. In Praxi freilich kommt ihm zwischen alles noch immer wieder sein verheerender Sophismus, theoretisch aber ist er gefasster und klarer geworden.

Wie im vorigen Akte Horatio ein stiller, glatter Spiegel für die Seele Hamlets war, so hier in der fünften Szene der energische Laertes. Wenn er auch ins Extrem schlägt, er, der ganz Wille, geflissentlich das Prinzip der Vernunft hintenan setzt, so zeigt er eben, wie weit

man kommen kann, ohne lediglich und allein der Vernunft als Führerin zu folgen. Vergleiche 5. 135—40.

> To hell, allegiance! vows, to the blackest devil!
> Conscience and grace, to the profoundest pit!
> I dare damnation. To this point I stand,
> That both the worlds I give to negligence,
> Let come what comes; only I'll be revenged
> Most throughly for my father.

Zwischen Laertes und seiner Rache stehen keine Vernunftsreflexionen, er pflegt das Leben zu packen wie es ihn packt. Ganz unmittelbar wirken die Dinge auf ihn ein: 170—72.

> *Laer.* Hadst thou thy wits, and didst persuade revenge,
> It could not move thus.

So treibt ihn der Wahnsinn seiner armen Schwester weiter als den Hamlet seine tiefsten und grandiosesten Rachepläne.

In diesen Spiegel — die Energie des Laertes — lässt uns der Dichter für Hamlet sehen. Er, der Prinz, ist auf seiner Fahrt nach England, und sein „neues Denken": „a thought quartered hath ever three parts coward" begleitet ihn auf seiner Reise.

Vor eine definitive Alternative gestellt, ohne die Möglichkeit längerer Reflexion, kann er sofort handeln und zwar garnicht so sehr gefühlsüberreizt, garnicht sinnlos, vielmehr zielbewusst und klar. Güldenstern und Rosenkranz überliefert er ihrem Verhängnis. Damit ist für unsere Auffassung der Höhepunkt des Dramas überschritten, der Kampf immanenten und transcendenten Antriebes zur Handlung.

c) Akt V.

Hamlet hat gehandelt und zwar mit raschem Mut, ohne lange Grübeleien. Vergl. 2. 4—11.

> *Ham.* Sir, in my heart there was a kind of fighting
> That would not let me sleep; methought I lay
> Worse than the mutinies in the bilboes. Rashly,

> And praised be rashness for it, let us know,
> Our indescretion sometimes serves us well
> When our deep plots do pall; and that should teach us
> There's a divinity that shapes our ends,
> Rough-hew them how we will.

Dieser „kind of fighting in his heart" war ein Kampf zwischen seinem Sophismus und seinem Daimonion. Nicht der klassisch gebildete Hamlet mit seiner subtilen Schulweisheit, sondern die Weisheit des Sokrates, die eben von den „mehr Dingen zwischen Himmel und Erde" etwas weiss, hat in ihm den Sieg davon getragen.

Bezeichnenderweise nennt er das Fehlen von seinen sonst so beliebten „deep plots" „Unbesonnenheit". Das darf uns bei ihm nicht wundern. Viel wichtiger ist das Resultat, welches er selbst aus diesem: „when our deep plots do pall" zieht, nämlich das Bekenntnis: „There's a divinity that shapes our ends".

So endet der Kampf in seiner Seele mit dem Siege des Transcendenten. Das ist für die Entwicklung unseres Themas die wichtigste Stelle im ganzen Hamlet. Wir haben nicht den Eindruck, dass diese Einsicht Hamlets, die wir in ihrem Werdegang genau verfolgten, in fatalistischer Verzweiflung gesprochen sei. Gegen Ende handelt Hamlet, wenn auch manchmal etwas spontan, doch mit Kraft und Klarheit wie ein Held, er erfüllt sein schweres Geschick: Güldenstern und Rosenkranz, seine Schergen, richtet er. Die Königin ist tief im Gewissen geschüttelt, so wie der Geist es wollte, es wird nichts Böses mehr von ihr berichtet, am König ist die Rache vollzogen.

Dass auch Hamlet selbst aus der zerbrochenen Natur, aus der fugenlosen Zeit scheidet, dass er stirbt, ist absolut kein Zeichen seines Unterliegens.

Er ist Sieger geblieben in dem Kampf mit einem sophistischen Skepticismus, in dem Kampf mit einem tatenlosen Nihilismus, weil er, wenn auch nur den ersten

Schritt aus der Natur heraus in das tat, was er hier „divinity“ nennt.

Damit ist natürlich das Verhältnis von nature zu fortune gänzlich verschoben. Es sind nicht mehr koordinierte Wechselbegriffe mit beiderseitiger Immanenz, sondern der Begriff nature ist dem des fortune subordiniert worden; fortune selbst ist immanent, soweit sich alles im Menschen abspielt, transcendent aber nach seiner supranaturalen Norm.

Kapitel XI.

Shakespeare und Montaigne.

Wie wir bei der Besprechung von Romeo und Julia einen kurzen Blick auf den etwaigen Einfluss Brunoscher Philosophie warfen, so empfiehlt es sich hier, nach dem Abschluss unserer Hamletbetrachtung, Shakespeare und Montaigne gegenüberzustellen.

Ueber den Einfluss Montaigne's sind die verschiedenen Forscher zu den verschiedensten Resultaten gekommen. So meint „Stedefeld“, Hamlet sei ein Tendenzdrama gegen die skeptische und kosmopolitische Weltanschauung Montaignes. Dagegen steht die Ansicht von Jacob Feis: „he considers Hamlet as a representation of Montaigne“.

Diese extremen Auffassungen zeigen, dass es nicht leicht ist, den Einfluss Montaignes zu würdigen.

Wir pflichten im Folgenden der Ansicht der Elis. R. Hooker bei und stellen unsere Resultate in drei Sätzen voraus.

1. Shakespeare hat ohne Frage, wie unter andern auch Elze sagt: „Montaigne fleissig gelesen und benutzt“.

2. Seiner skeptischen Krisis in der Hamlet-Periode kam Montaigne sehr entgegen.

3. Trotzdem bleibt die originelle Persönlichkeit des Dichters unbeeinflusst; er benutzte, wie Elis. Hooker sagt: Montaigne „as a mere store-house of material“.

Zur Frage: Shakespeare-Montaigne sind in der Hauptsache folgende Bücher, respektive Schriften, namhaft zu machen:

John M. Robertson: Montaigne and Shakespeare. London, The University Press 1897.

Elisabeth Robbins Hooker: The Relation of Shakespeare to Montaigne. Publications of the Modern Language Association of America XVII.

Die englische Uebersetzung Montaignes von Florio ed. 1603 (Roudledge Edition).

Elze W. Shakespeare S. 167 ff., 441 ff.

Robert Beyersdorf: Shakespeare Jahrbuch XXVI. S. 260 ff.

Jacob Feis: Shakespeare and Montaigne. London 1884.

Dass Shakespeare den Montaigne fleissig gelesen und benutzt habe, fand sich zuerst durch die auffallende Parallele von: Tempest II. 1. 148 ff. „ideal common wealth" und Montaigne's Essay of the Caniballes. Florio I. XXX. 94.

Die Aehnlichkeit sprang jedem in die Augen, auch Elis. Hooker zeigt: „Shakespeare has followed M. phrase for phrase". Zahlreiche mehr oder minder evidente Parallelen sind nun aufgezeigt in: All's Well, Much Ado. Troilus, Caesar, Lear, Macbeth; vor allem aber im Hamlet und in Measure for Measure.

Die grosse Fülle der von allen Seiten beigebrachten Parallelen — deren völlige Absolutheit aber nicht ausgemacht gilt — hat auf Robertson einen solchen Eindruck gemacht, dass er sich zu der kühnen Behauptung versteigt: „that all the greatness of Shakespeare, both in thought and in style, was due to the influence of Montaigne".

Es ist nicht zufällig, dass gerade in der Hamlet-Periode sich die Montaigne-Parallelen häufen. Die gefällige, fliessende Darstellung des Essay-Philosophen mag dem

viel beschäftigtem Dramatiker gelegen haben. Aber auch inhaltlich bot ihm Montaigne in seiner über alles reflektierenden Weise, in seinen stoischen Todesbetrachtungen manches, das der Dichter schnell und leicht — z. B. in seinen Römerdramen — seinen Zwecken dienstbar machen konnte. Aber mit Recht warnt Brandl vor Uebertreibungen. Einmal ist Montaigne wenig originell — was seinen Stoff betrifft —, dann stand manche Quelle beiden offen, z. B. Plutarch. Originell ist Montaigne nur in seiner Art. Ein wesentlicher Einfluss dürfte daher kein stofflicher, sondern müsste ein persönlich-subjektiver sein. Und gerade hier weichen beide sehr voneinander ab: Shakespeare ist schwer; Montaigne leicht. Was bei Montaigne zufällig ist; ist bei Shakespeare sittlich-notwendig. Sehr treffend bemerkt Elis. Hooker von Montaigne: „he questions everything, he delights rather in emphasizing inconsistancy and uncertitude". Bei Shakespeare hingegen war die Skepsis eine Periode seines Lebens, in welcher er namenlos gelitten und gekämpft hat. Um diesen Ausführungen Material zu unterlegen, geben wir hier die Parallelstellen zwischen den Essays und Hamlet an. Shakespeare benutzte, wie auch wieder Elis. Hooker genau nachweist, die 1603 erschienene englische Uebersetzung Florios, nach deren „Roudledge Edition" wir citieren:

Hamlet	III.	1.	60—76	H.	V.	2.	6—11
Florio	III.	XII.	540	Fl.	III.	VIII.	476
H.	II.	2.	249	H.	III.	1.	83—88
Fl.	I.	XL.	117	Fl.	II.	XX.	345
H.	III.	4.	160				
Fl.	III.	XIII.	556				
H.	IV.	4.	33—39				
Fl.	II.	VIII.	192				
H.	III.	2.	70—78				
Fl.	III.	III.	416				

Schon wenn wir diese Parallelen verglichen haben, können wir unserer Ueberzeugung kaum besseren Ausdruck geben, als das klare, nüchterne Urteil der Elis. Hooker zu wiederholen:

„Plainly, then, the fact, that Shakespeare's characters express some of Montaigne's ideas, is no proof, that Shakespeare himself accepted them, still less does it imply that with them he recieved the contagion of Montaigne's habits of thought . . . . . Shakespeare used the Essays as a mere store-house of material. He found it most suggestive in that part of his life during which he wrote Hamlet and Measure for Measure; but he continued to draw upon it for material to the end. What Sh. took, however, he transformed."

Kapitel XII.

Measure For Measure.

Sehr mit Recht sagt Sidney Lee von diesem Drama: „Shakespeare . . . . . by deverting the course of the plot gave dramatic dignity and moral elevation to a degraded and repellent theme". An sich ist die Fabel weder sittlich noch aesthetisch, was aber hier fehlt, wird ersetzt durch den reichen philosophischen Gehalt des Stückes.

Die Beziehungen zwischen Measure for Measure zu Hamlet sind ebenso gross wie der Fortschritt jenes Stückes zu diesem. Auch in Mass für Mass wird uns eine Zeit vor Augen gemalt, die gänzlich aus den Fugen ist: Unsittlichkeit ist zur Sitte geworden. Der Herzog ist dazu berufen, solche Zeit einzurenken. Aber wie geschieht das? Ein Versuch wird geplant in rein objektiv, ruhig überlegender Weise. Das alte, vergessene Gesetz soll in neuer Reinheit neuen Wandel schaffen; die verderbte Natur der Menschen soll sich ihm beugen. So stehen Gesetz und Natur sich gegenüber. Das ist die offene Doppelthese am Anfang des

Stückes. Isoliert steht sich beides gegenüber: die starre objektive Forderung und das auf- und niederflutende, warme Leben. Welche Ruhe und Klarheit, wenn wir dagegen denken an die dunklen Zweifel, an das schwankende Fragen, an das hoffnungslose Verzweifeln an allem Bestehenden, das Hamlet zuerst zur Schau trägt, alles war flüssig, werdend, labil, hier trotz und bei einem Versuche, das alte Gesetz zur Geltung zu bringen, stabile Konstanz. Zielbewusst und abgeklärt leitet der Herzog den Besserungsversuch der Natur, er gibt alles aus den Händen, um nichts aus dem Auge zu lassen. Wie ganz anders als Hamlet (cfr.: to be or not to be etc.) denkt er über Beruf, Geschick und Natur, wenn er zu Angelo spricht: I. 1. 26—40.

Duke. Angelo,
There is a kind of character in thy life,
That to the observer doth thy history
Fully unfold. Thyself and thy belongings
Are not thine own so proper, as to waste
Thyself upon thy virtues, they on thee.
Heaven doth with us as we with torches do,
Not light them for themselves; for if our virtues
Did not go forth of us,'t were all alike
As if we had them not. Spirits are not finely touch'd
But to fine issues, nor Nature never lends
The smallest scruple of her excellence,
But, like a thrifty goddess, she determines
Herself the glory of a creditor,
Both thanks and use. But I do bend my speech
To one that can my part in him advertise;
Hold therefore, Angelo:
In our remove be thou at full ourself;
Mortality and mercy in Vienna
Live in thy tongue and heart.

Die Bestimmung des Menschen vergleicht er der Fackel, die nicht für sich leuchtet, sondern für andere sich verzehrt. Als Urheber dieser Bestimmung, dieses gewollten Geschickes wird erst „Heaven" dann „Nature"

genannt, die wieder mit einer „thrifty goddes" verglichen ist. Das ist wieder eine enge Wechselbeziehung zwischen nature und fortune, ganz anders als wir sie nach Hamlet vermuten möchten.

Aber Einzelstellen allein beweisen oft noch nicht, wir sind wieder darauf angewiesen, der Idee des ganzen Stückes zu folgen, das Ganze reden zu lassen. Die Doppelthese des Stückes hatten wir festgestellt. Wie gelingt nun der Versuch des Herzogs, die Menschen zu bessern und zu bekehren? Oder, das ist dieselbe Frage: „Wie gestalten sich die Beziehungen zwischen dem objektiven Gesetz und der wirklichen Natur der Dinge?"

Sittengesetz und Natur; Theorie und Wirklichkeit des konkreten Geschehens, das sind Gegensätze, die uns wieder an Hamlet erinnern.

Die Ausübung des Gesetzes ist in die diensteifrigen Hände Angelo's gelegt. Er ist ein Theoretiker, zu Haus hinter Akten und Codices, fremd gegenüber der lebendigen Natur, da Gott den Menschen schuf hinein. In kalter, starrer Logik hat er hinter dem Buchstaben des Gesetzes keinen Hauch von dem höheren Geist erfasst.

Das erste Opfer des grausamen Buchstabens ist Claudio. Sein Schicksal scheint besiegelt, determiniert, ohne dass er je versuchen konnte, es selbst in die Hand zu nehmen. Auf dem Wege zu seinem Kerker begegnet ihm sein Freund Lucio, ein Bösewicht, der auf freiem Fusse seine verbotenen Wege gewissenlos weiter wandert. Ihm gegenüber ist Claudio ein naives, harmloses Kind der Natur. Die Grausamkeit seiner Lage bringt den harmlos Leichtsinnigen vielleicht zum ersten Male in seinem Leben zu tieferem Nachdenken über sein Schicksal. I. 2. 129—32.

> *Claud.* Thus can the demi-god Authority
> Make us pay down for our offence by weight.
> The words of heaven; on whom it will, it will;
> On whom it will not, so: yet still't is just.

Vergleiche: Pauli Brief an d. Römer. Cap. 9. 13—14 und 18.

Die einseitig-harte, kalvinische Dogmatisierung dieses Wortes stellt Claudio spottend in Parallele zu der starren Buchstabenerfüllung des ihm von Angelo zum Tode gehandhabten Sittengesetzes. Das ist von Interesse für uns im Anschluss an die schon im Hamlet erörterten Fragen über Transcendenz. Auch durch unser Drama hin zieht sich eine Auseinandersetzung über Transcendenz und Immanenz. Vorläufig ist das Gesetz so von aller Wirklichkeit isoliert, so supra- und extranatural, dass wir an eine Konformität beider nicht zu denken wagen. Aber wir sind von vornherein ruhiger als im Hamlet, wir haben es mehr mit einer Spannung als mit einem Konflikte zu tun. Bei Hamlet wussten wir nicht, wie sich alles lösen würde, hier ahnen wir schon, was folgen muss. Nun zeigt Shakespeare systematisch und zielbewusst durch das ganze Drama hin, wie jenes höchste Sittengesetz bleibt und Bestand behält in seinem vollen Umfange, nicht aber in seinem Buchstaben, wie es in geistig-freie Beziehung tritt zur Natur, die nun einmal in ihrer unvollkommenen Wirklichkeit anders ist, als sie in ihrer reinen Idee aussieht. Angelo gibt sich alle erdenkliche Mühe, uns theoretisch von dem Gegenteil zu überzeugen, ja als Beweis führt er ein Gleichnis aus der Natur selber an: II. 1. 17—31.

Ang. 'T is one thing to be tempted, Escalus,
Another thing to fall. I not deny,
The jury, passing on the prisoner's life,
May in the sworn twelve have a thief or two
Guiltier than him they try. What's open made to justice,
That justice seizes: what know the laws
That thieves do pass on thieves? 'T is very pregnant,
The jewel that we find, we stoop and take it
Because we see it; but what we do not see
We tread upon, and never think of it.
You may not so extenuate his offence
For I have had such faults; but rather tell me,

When I, that censure him, do so offend,
Let mine own judgment pattern out my death,
And nothing come in partial. Sir, he must die.

Wir wissen, wie seine wirkliche Natur, die keine gute und vollkommene ist, das Gegenteil von seinen grauen Theorien beweist. Die Natur rächt also gerade an ihm, der das Sittengesetz so isolieren wollte, den unnatürlichen Zwang seiner Handhabung. Der weise Eskalus äussert seine starken Bedenken und weist darauf hin, welch ein entsetzliches Geschick der armen Menschheit harre bei solch grausamen, theoretischen Vergewaltigungen des Gesetzes. Es fällt das transcendente Wort „grace", das im weiteren Verlauf des Stückes noch seine grosse Rolle spielt. Hier sei von vornherein darauf hingewiesen, dass christlich-transcendentale Gedanken parallel einherlaufen, neben unserer philosophischen Betrachtung des Verhältnisses vom Gesetz zu der Natur, und dass erst am Schluss dieses Problem nach der Analogie christlicher Gnadengedanken seine Lösung findet.

In der zweiten Scene des zweiten Aktes tritt Isabella dem Angelo gegenüber. Ihre Erscheinung ist eine seltsame Synthese zwischen höchstem Sittengesetz und reinster, wirklicher Natürlichkeit. Sie trägt die schreienden Dissonanzen ihrer der Unnatur frönenden Zeit harmonisch in sich vereinigt. Als gläubige Christin vertritt ihr keuscher Wandel praktisch, was Angelo nur theoretisch bekennt. Aber sie kennt eine ganz andere Beziehung zwischen Gesetz und Natur! Dadurch wird keineswegs dem Geiste des Gesetzes Abbruch getan. So spricht sie zu Angelo: II. 2. 72—79.

Isab. Alas! alas!
Why, all the souls that were forfeit once
And He that might the vantage best have took,
Found out the remedy. How would you be,
If He, which is the top of judgment, should
But judge you as you are? O! think on that,
And mercy then will breathe within your lips,
Like man new made.

Also die einzig naturgemässe Synthese zwischen Gesetz und Natur besteht in „mercy". Das ist der Leitgedanke für alles, was nun folgt. Angelo, der nicht zustimmen will, wird von der rächenden Natur, die er in ein starres Gesetz zwingen wollte, das ihr nicht konform war, zum Geständnis gezwungen, zum eigenen Todesurteil, weil er nicht einen Buchstaben des Gesetzes zu halten vermochte, nachdem er den ersten Schritt hinaus in die Wirklichkeit gemacht hatte.

Ueberaus bezeichnend für die gründliche, allseitige Lösung des Problems ist die Scene zwischen Isabella und ihrem in Todesangst schwebenden Bruder Claudio. Eine laxe, libertinistische Gesetzesauffassung findet von ihr eine ganz energische Abweisung. Claudio, ganz ein Kind in der Natur, nie ein Mann über ihr und sie, meint die Ehre seiner Schwester, die Sitte, dem Leben opfern zu dürfen, womit er alle sittlichen Werte und Begriffe umzukehren droht. So spricht er zur Schwester: III. 1. 131—34.

Claud. Sweet sister, let me live.
What sin you do to save a brother's life
Nature dispenses with the deed so far
That it becomes a virtue.

Aus seiner gänzlich sich an das Leben hingebenden und gedankenlosem Naturgenuss ergebenen Art heraus erklärt sich die entsetzliche Todesangst, die in ihrer allein sich auf die Materie verlassenenden Weise von keinem zukünftigen Leben weiss und den Tod für das grösste Uebel hält. Dem aber tritt Isabella mit schärfster Energie entgegen. Fast eine überirdische Heilige, tritt sie ein für die absolute Reinheit des Sittengesetzes, das sie hier verkörpert, und gibt ihm gegenüber gar das Schicksal des eigenen Bruders preis. Verächtlich schilt sie den Bruder als einen jeglichen transcendenten Gedankens baren „faithless coward". III. 1. 134—45.

Isab. O you beast!
O faithless coward! O dishonest wretch!
Wilt thou be made a man out of my vice?
Is't not a kind of incest, to take life
From thine own sister's shame? What should I think?
Heaven shield my mother play'd my father fair;
For such a warped slip of wilderness
Ne'er issued from his blood. Take my defiance:
Die, perish! Might but my bending down
Reprieve thee from thy fate, it should proceed.
I'll pray a thousand prayers for thy death,
No word to save thee.

So tritt Isabella ein für die volle supranaturale Reinheit des Sittengesetzes und zwar mit der gleichen Sicherheit gegen den allzu diesseitig und lax denkenden Bruder, der einfach aufgehen möchte in den Schmerz- und Lustschwingungen der chaotischen Natur. Und wieder mit der gleichen Sicherheit gegen die unnatürlich grausame Buchstabentheorie des Angelo.

Von Anfang an war ihr stiller Verbündeter und Gesinnungsgenosse der weise Herzog. Es ist bezeichnend, dass der Herzog gleich Isabella für eine Zeit lang das Gewand der Kirche trug. Beide teilen die metaphysisch und supranaturalen Gedanken der Kirche, der „grace". Beide legen das Ordenskleid ab, um in echt protestantischer Weise zu neuem Dienst in die Welt zurückzukehren.

Wir sind der Meinung, auf Grund unseres Stückes behaupten zu müssen, dass Shakespeare in dieser Phase nach Hamlet, bildlich gesprochen, auch das Gewand der Kirche getragen hat. Auch bei ihm haben die christlichen Gedanken der Gnade befruchtend und bestimmend Einfluss auf seine Welt- und Lebensauffassung ausgeübt.

Damit ist, wenn wir wieder einmal alles Christliche abstrahieren, sein Weltbild, welches sich in den beiden Angeln von Nature und Fortune bewegt, ein metaphysisch bestimmtes geworden. Der Begriff „Daimonion",

um dessen Klärung wir Hamlet ringen sahen, hat jetzt gesiegt und ist als ein supranaturaler Faktor einrangiert, ohne dass dadurch die alte, lebenskräftige, mit beiden Füssen fest im Diesseit stehende Position Shakespeares verlassen wäre.

Schlussbemerkung.

Wir fragen ganz kurz: „Was hat unsere historisch-genetische Analyse von Nature und Fortune bis zum Abschluss der Hamletperiode ergeben?" Mit der Antwort hierauf fassen wir das Resultat unserer Untersuchungen in zwei Hauptabschnitten zusammen.

I. Abschnitt: bis Troilus und Cressida incl.

Eine allmähliche Herausbildung der harmonischen Wechselbeziehung beider Begriffe, und zwar bei vollkommen immanenter Auffassung von Natur und Geschick. Ein kräftig naturalistischer Monismus gibt die gänzlich diesseitige Parole aus: „Dem Starken und zugleich Weisem gehört die Welt!"

II. Abschnitt: Hamlet und Measure For M.

Ein Kampf zwischen Immanenz und Transcendenz, zwischen Sein und Sollen, zwischen Vernunft und Gemüt. Die Erkenntnis, dass die Natur und mit ihr die Immanenz, und wieder mit ihr die Vernunft, allein zu unvollkommen sei, aus sich die völlige, auch ethische Harmonie zwischen Nature und Fortune aufzubringen. Deshalb nimmt der Dichter seine Zuflucht zu dem versöhnenden, supranaturalen Faktor der „grace" und ordnet ihn seiner Welt- und Lebensauffassung ein, wodurch er imstande ist, sich auch mit der nun einmal nicht vollkommenen Natur abzufinden, wodurch er weiter dem Pessimismus entgeht und endlich auch dem Determinismus; denn nur der, welcher wahrhaft strebend sich bemüht, ist seines Glückes Schmied. So lautet nach wie vor die Parole unseres grossen Dramatikers: „Dem Tatkräftigen und Weisen gehört die Welt!"

— finis. —

Lebenslauf.

Am 7. Januar 1884 bin ich, Alfred Hoyer, als Sohn des Pastors Richard Hoyer in Stockelsdorf i. Fürstentum Lübeck geboren. Ich bin Oldenburgischer Staatsangehöriger und gehöre der evang. Konfession an.

Bis zum Jahre 1900 besuchte ich das Gymnasium zu Lübeck, bis zum Jahre 1905 das Missionsseminar zu Leipzig. Nach Absolvierung meiner Militärpflicht in Würzburg bin ich ein Jahr im Missionsdienste in British-Indien tätig gewesen.

Im Herbst des Jahres 1909 machte ich als Extraneus die Reifeprüfung am Gymnasium zu Oldenburg i. Gr. Hierauf studierte ich sieben Semester in Halle a. S. Das mündliche Doktorexamen bestand ich am 5. März 1913.

Vorlesungen hörte ich bei den Herrn Docenten: Achelis, Bremer, Brockelmann, Cornill, Deutschbein, Förster, Fries, Jahn, Kattenbusch, Krueger, Lang, Lütgert, Menzer, Saran und Weber.

Allen genannten Herren fühle ich mich verpflichtet. Besonders bin ich Herrn Professor Dr. Deutschbein grossen Dank schuldig, der in entgegenkommender Weise Anregung und Förderung für meine Arbeit gab.